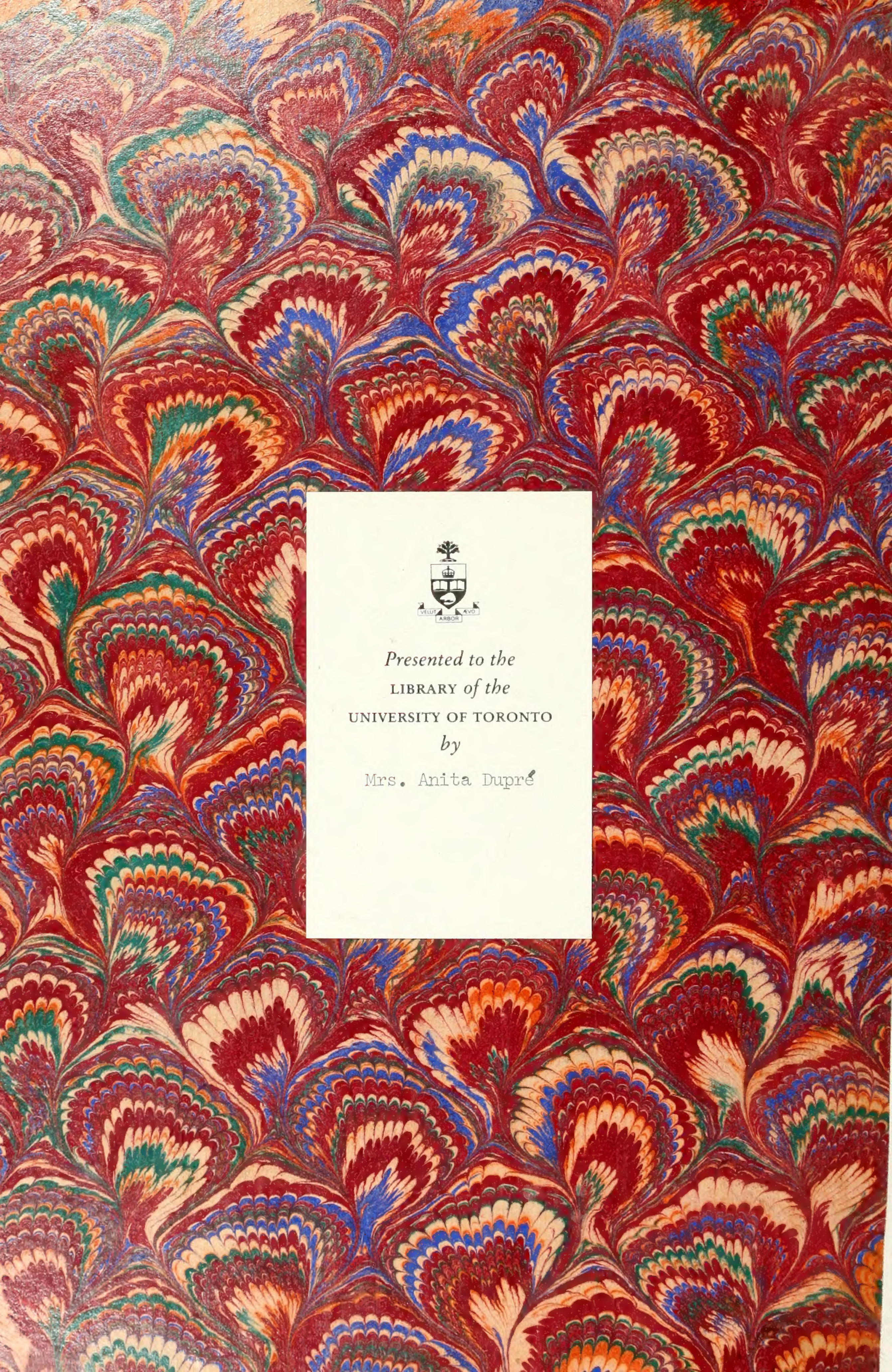
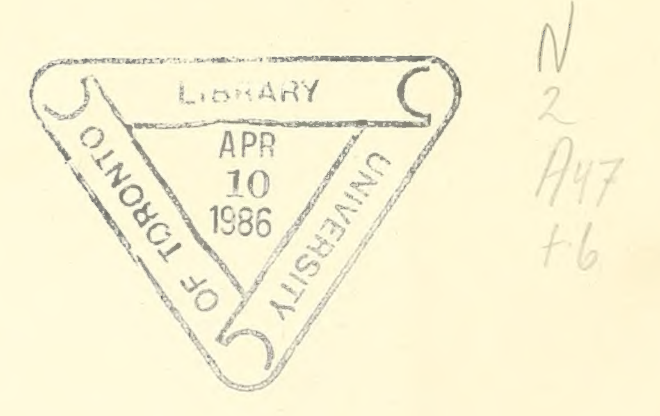






L'Art et les Artistes





Le Petit Pont
(eau-forte)



LE PONT-AU-CHANGE

CHARLES MÉRYON

CHARLES MÉRYON appartient à cette grande lignée des solitaires qui semblent nés pour déconcerter les théories critiques et les généralisations d'histoire. Son effort d'art ne se rattache à rien de contemporain ou d'antérieur ; sa vision est entièrement personnelle. Ceux qui chercheront à caractériser son œuvre par sa vie pourront descendre dans le menu détail des faits, interroger les papiers et les correspondances : ils ne trouveront pas que l'artiste a subi telle influence, résumé telle pensée ou telle sensation commune à son temps. Des chercheurs se serviront de ses planches pour déterminer avec précision tel aspect du Paris disparu, pour illustrer quelque dissertation sur l'histoire de la cité transformée. Les amateurs s'inquiéteront de savoir si les états enlevés par eux aux enchères publiques sont sur papier rare, s'ils sont postérieurs à la folie du maître et s'ils portent, gravés dans les ciels, les aérostats chimériques qu'ajoutait sa manie. Les philosophes et les psychologues affirmeront une fois de plus que le génie dans l'art est le résultat d'un désordre intérieur et d'un déséquilibre mental. Sachons seulement que Charles Méryon est de ceux qui naissent au hasard d'un siècle et qui ne le subissent pas. Il n'a pas connu d'autre discipline ni voulu d'autre maîtrise que l'ascendant impérieux de sa propre imagination. Le désarroi de son existence commente et représente, si l'on veut, l'originalité de son art et la personnalité de son esprit, mais il ne les explique pas. Comme pour Turner, comme pour tous les isolés supérieurs, il suffit de connaître qu'il a produit telles œuvres, qu'il a gravé son nom au bas de telle ou telle estampe. Les feuillets de papier où se conserve sa vision admirable nous ont gardé ce qu'il y avait d'essentiel en lui.



PORTRAIT DE MÉRYON PAR BRACQUEMOND
(eau-forte)

Au surplus, la vie de Charles Meryon apparaît mystérieuse et comme fermée d'avance aux indiscrétions des chercheurs. Le bibliophile Bouvenne

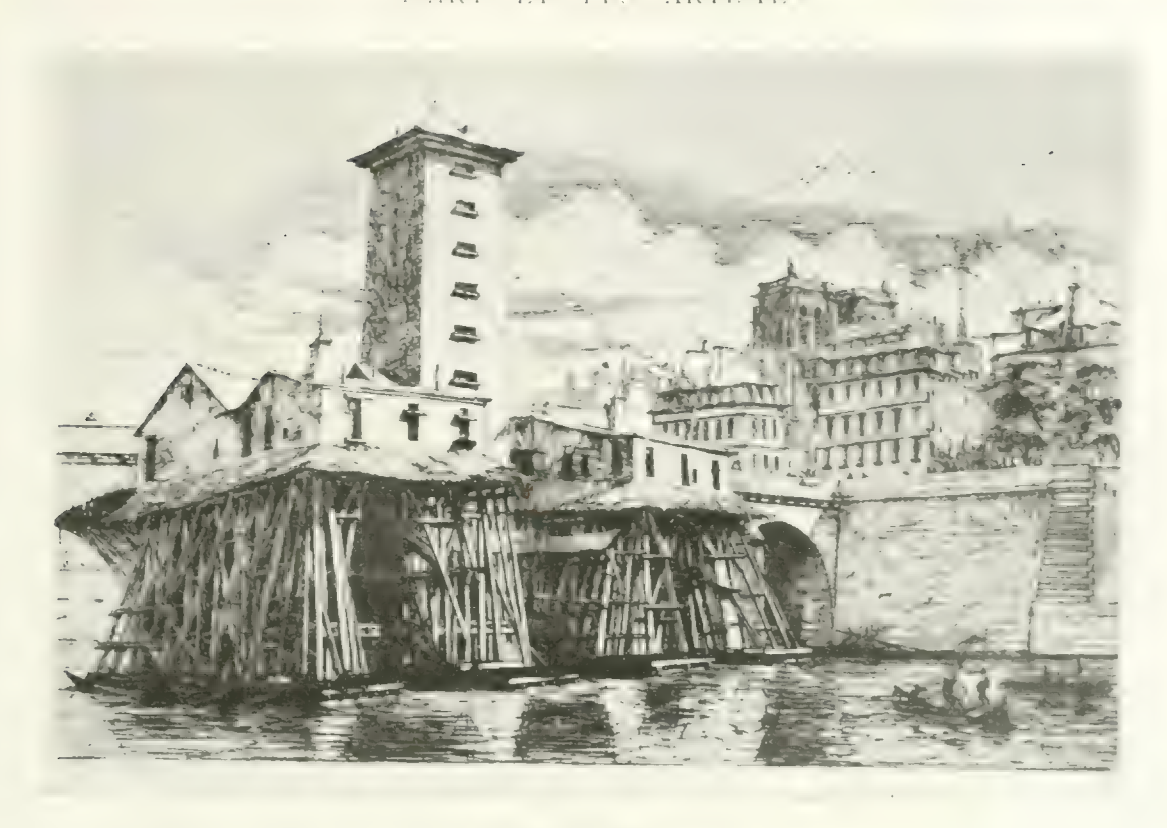
NOTA. — Nous devons la plupart des illustrations de cet article à l'obligeance de M. Loys Delteil, [illegible] l'œuvre de Meryon le tome II de sa précieuse publication : *le Peintre-Graveur illustré.*

a consulté et publié des lettres à Félix Bracquemond, fait appel à la tradition orale, interrogé la mémoire hésitante ou réticente des amis. Une note de Baudelaire nous apprend que l'artiste était fils d'un médecin anglais et d'une Espagnole. Ce commencement de vie est étrange et vague comme un conte. Nous savons aussi que, sorti de l'École Navale, Méryon fit de vastes voyages, qu'il rapporta des îles océaniennes des croquis nombreux et des notes, de fins vaisseaux aux voiles déployées, couchés par la brise sur des mers pacifiques, des portraits d'indigènes où se résume une humanité triste, ignorante de son passé, insoucieuse de son déclin, reproduits d'un crayon exact, habile, un peu maigre et dur. Graver l'album de cette course autour du monde le préoccupa longtemps, et il l'a commencé. Mais les voyages, qui ont laissé par exemple dans l'esprit de Baudelaire enfant une trace si lumineuse, qui ont exercé un tel ascendant sur les destinées de son imagination et de sa sensibilité, n'ont pas autrement déterminé l'art de Charles Méryon. Son premier, son seul essai en peinture, l'assassinat de Marion Dufrêne dans la baie des Iles, en Nouvelle-Zélande, rappelle pourtant cette première époque de sa vie. Mais bientôt le paysage des villes prit le rêve de l'artiste et lui imposa ses visions.



LE PONT-NEUF

Son existence à Paris est plus obscure encore. Par des propos de camarades, surtout par le Dr Foley, père de l'écrivain, on a quelques jours sur son humeur, sur ses caprices, sur ses promenades de solitaire. Il n'aimait pas le monde, les indifférents agréables rencontrés au coin des salons, passagers comme les rues. Dans cette fin de la Monarchie de Juillet, à l'heure où se prépare la révolution la plus formidable du siècle, il rêve à l'écart et vit dans l'éternité. Sa sauvagerie, ses manies déconcertent tous ceux qui sont autour de lui et qui s'intéressent à ses efforts, cette famille de hasard aussi chère, aussi précieuse que la vraie. Il a ses habitudes dans un petit café de la rue La Rochefoucauld où il y a des bourgeois et des



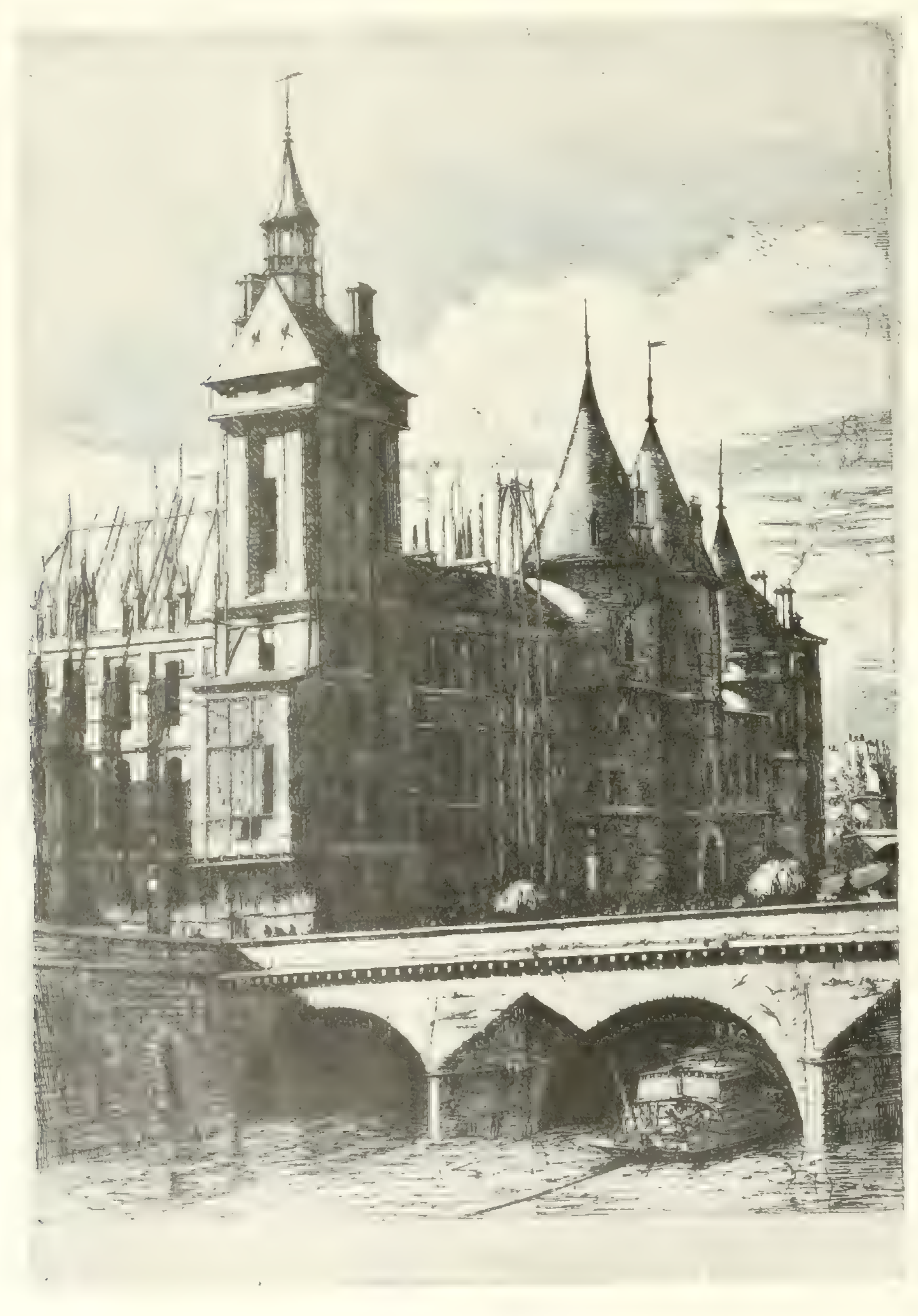
LA POMPE NOTRE-DAME

peintres. Un fin visage au front vaste, aux yeux attentifs, avec quelque chose de tendu et de sollicité, telle est la physionomie que révèlent les croquis du Dr Gachet et le médaillon gravé par Bracquemond. Ainsi, dans la pénombre de cette destinée nous saisissons quelques traits, des gestes, des anecdotes qui sont comme des lueurs. Puis la nuit recommence. D'autres se sont signifiés et décrits dans des lettres expressives ou bavardes, laissent derrière eux un fatras énorme de paperasses et de souvenirs, tous les menus fragments de leur moi. Mais qu'il est difficile de surprendre et de fixer ce fugitif ! Loué, admiré par Hugo, Baudelaire, Burty, il reste inconnu de son époque, il voit toute sa vie autour de lui le cercle de l'indifférence et du silence.

J'ai montré ailleurs comment le Romantisme, après un long oubli, après la gravure d'apparat du premier Empire et de la Restauration, avait assuré la renaissance de l'eau-forte. Beaucoup d'artistes originaux s'étaient essayés avec succès à un procédé qui se pliait si facilement au tempérament et aux qualités des peintres. L'un d'eux, Eugène Bléry, sylvain véritable, amoureux des forêts, des beaux arbres robustes solidement implantés dans le sol, dont le tronc accidenté semble de la même famille que les rochers qui les entourent, fut le premier maître ou plutôt le professeur de Méryon. Ce fut lui qui lui enseigna les éléments de son art, la technique particulière de la pointe, la chimie compliquée, souvent périlleuse, des acides. Dans quelques-unes de ses planches, dans ses vues de Fontainebleau, qui sont vraiment personnelles et ne ressemblent à rien d'antérieur, on peut déjà surprendre une certaine rectitude colorée de la taille, une habileté et une franchise de la morsure que l'on retrouvera dans la technique de Méryon. En même temps qu'il se pliait à la discipline de l'apprentissage, celui-ci faisait des copies, étudiant consciencieusement Zeemann. L'influence de Zeemann sur le « métier » de Méryon a une importance particulière. La vision de cet artiste n'est pas sensiblement différente de celle d'un Israel Sylvestre ou d'un Pérelle, mais avec une recherche du caractère dans le détail, une précision linéaire du dessin qui sont plus frappantes que partout ailleurs. Ses édifices ou ses vaisseaux, construits, mâtés et gréés avec un soin d'architecte et de marin, sont d'exacts et singuliers documents, en même temps que de curieuses choses d'art. Sûrement cet ensemble de qualités séduisit en Méryon l'ancien voyageur habitué au croquis des côtes, à la notation précise et rapide ayant une valeur de renseignement, une netteté en quelque sorte scientifique, l'habile dessinateur des praos malaises et des barques de guerre.

Ainsi un romantique, Bléry, un classique, Zeemann, tels sont les maîtres que Méryon s'est choisis pour apprendre ce métier de graveur à

l'eau-forte à l'aide duquel il va traduire les visions de son génie et dont il a compris tout de suite les immenses ressources et la poésie étrange. Comme l'Euphorion du second *Faust*, son art résume instinctivement deux tendances. Avec une individualité grande et singulière, qui semble dépasser le réel, donne un aspect dramatique et solennel à tout ce que le dessinateur a vu et reproduit, il reste exact, linéaire, je dirais presque géométrique. Il ne se perd jamais dans la fumée des songes, dans la lueur tremblante des apparitions. La magie dont il dispose — et elle est souveraine — s'exerce sur des solides à angles définis, sur des plans de lumière coupés par des plans d'ombre. Même dans les inventions que lui suggère sa folie, il reste aussi sûr de son dessin, aussi maître du trait gravé qui construit, qui isole et qui colore les formes qu'un burineur du XVIe siècle. Voilà, je crois, un caractère essentiel et fortement accusé de son génie. C'est ce qui donne à l'art de Charles Méryon tant de style et tant d'étrangeté tout ensemble, ce qui fait qu'on peut le comparer successivement et avec autant de justesse aux maîtres les plus opposés, sans en trouver un seul qui lui ressemble formellement.



LA TOUR DE L'HORLOGE

Le paysage des villes où se presse la foule humaine, où s'inscrit, dans l'aspect des maisons et dans la vétusté de la pierre, la figure même du passé, les places animées, les rues étroites, pareilles à des failles et à des ravins, la poésie des surfaces de pierre érodées par l'air, recrépies de plâtre, fendues de lézardes, l'atmosphère sourde ou ensoleillée des cités, quel thème pour les peintres, quel prétexte aux fantaisies émouvantes de l'eau-forte! Notre école de gravure compte en ce genre bien des talents divers. Lalanne, Delaunay, de Rochebrune, Buhot sont des maîtres. Mais Méryon reste à part. Il y a entre leurs planches et les siennes une différence essentielle et dont il importe de se rendre compte.

Prenons, si vous voulez, telle belle pièce de Lalanne. Jamais peut-être artiste n'eut à ce degré le goût et le savoir du dessin, l'intelligence des éléments et du groupement pittoresques. On connaît l'habileté charmante de ses fusains : à cet art appauvri, devenu aux mains des demoiselles gracieux et insignifiant, il rendit une vigueur et une poésie. L'exécution hardie et logique de ses eaux-fortes est surprenante. Mais il arrive que l'habileté détruit le caractère; la pointe se plaît à des jeux et à des fantaisies ; le cahier d'eaux-fortes sur le siège de Paris, amusement et joie des yeux, est une aimable miniature de la guerre. Lalanne est avant tout séduit par le pittoresque, c'est-à-dire par l'imprévu harmonieux des choses, par le détail où s'exerce et où triomphe l'habileté du dessinateur. Méryon n'est pas pittoresque ; ses planches sont des résumés : il voit de loin et de haut ; loin de compliquer, il simplifie. La recherche d'eau-forte où se complaira Félix Buhot n'est pas son fait non plus. Il a, si je puis dire, une palette restreinte. L'écrasement du trait, la barbe laissée à la pointe sèche, le battage au marteau pour obtenir des tons fins, la subtilité des morsures et des remorsures, le maquillage long et compliqué des épreuves, la composition particulière des encres, toute cette recherche passionnée qui donne une telle saveur aux œuvres de Buhot, Méryon l'ignore ou la laisse volontairement. Vue à la loupe, la taille est directe et sans bavures : on dirait que la pointe a été tenue perpendiculaire au cuivre. Très peu d'entre-croisements, de ces losanges chatoyants qui donnent tant de vie et de souplesse à la gravure française du XVIIIe siècle. Les traits se juxtaposent, s'enroulent dans les ciels en fins nuages pareils à des flocons ou à des écharpes, se coupent à angle droit pour exprimer la massivité de la pierre, l'aspect régulier des édifices.

Cette technique, Méryon l'a voulue telle et se l'est faite en regardant les planches des maîtres anciens. Elle est profondément en accord avec sa vision de peintre, elle la sert et elle l'exprime d'une manière admirable.



LA TOURELLE, RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

Il a conçu une espèce de cité immobile, reculée dans le passé, d'où s'est retiré à jamais le tumulte de la vie. Des aspects de Paris qu'il a pris et fixés dans sa mémoire pour les livrer à toute une transposition imaginative, ce promeneur visionnaire n'a pas voulu retenir ceux qui signifiaient plus particulièrement la force de la mêlée humaine, les faubourgs resserrés et tortueux où la foule s'écoule comme un fleuve, et que représentent volontiers les peintres d'aujourd'hui, inquiets des misères sociales et de la vie populaire. La ville foraine, toute en décor, somptueuse et provisoire, déjà sensible dans le Paris du second Empire, ne l'a pas tenté davantage. Il est allé aux monuments laissés par



NOTRE-DAME

l'histoire, à la grande cathédrale peuplée de démons en pierre, aux galeries ogivales d'où l'on voit, entre les colonnettes, les toits, les cheminées, toute la géographie des maisons. Il a suivi les ruelles borgnes au bout desquelles apparaît le fragment d'art, le morceau de pierre sculpté, la tourelle ouvragée engagée dans la lèpre d'une muraille, tout ce par quoi le passé ressuscite aux yeux du passant érudit, pour la fièvre supérieure du chercheur. A feuilleter ce cahier d'estampes sur Paris,

LE GRAND CHATELET

ornées d'allégories et de symboles d'un autre âge, de ballons chimériques, de vols d'oiseaux qui signifient des présages, on ne peut pas ne pas se sentir envahi d'une espèce de mélancolie historique : sûrement ces aspects n'appartiennent ni au présent ni au passé immédiat de la ville ; ils sont très anciens, aussi vieux que les cités latines ou étrusques. Est-ce le Paris d'autrefois ? Est-ce le Paris d'à présent, tel que l'avenir le reconstituera d'après nos ruines ? Le soleil qui l'illumine et qui resplendit solennellement sur les maisons et sur le fleuve n'est pas non plus un soleil vivant, l'astre de l'existence perpétuée et des renouvellements féconds. Comme dans la *Mélancolie* d'Albert Dürer, il est vieilli, usé, et rayonne avec je ne sais quelle tristesse. La répartition nette, régulière et pourtant mystérieuse de la lumière fait penser à un éclairage lunaire : en ce sens les épreuves sur hollande bleu sont particulièrement saisissantes. Les ombres elles-mêmes sont d'une qualité toute spéciale : la juxtaposition des tailles, sans artifice d'encrage, sans vigueurs lourdes, leur laisse la transparence et la profondeur. Ainsi Méryon nous fait entrer dans un monde à part qui a ses phénomènes et ses lois ; la toute-puissance de son esprit l'a créé, le fait surgir à nos yeux.

J'ai parlé plus haut de transposition imaginative. Si l'on entend par là déformation, invention, arrangement, le terme est inexact. Charles Méryon n'a pas disposé le réel autrement qu'il l'a vu, mais il l'a vu et traduit d'une manière particulière. A l'origine de chacune de ses planches il y a une copie d'une fidélité scrupuleuse. L'architecture du pavillon de Flore, du ministère de la Marine, de la tour de Saint-Jacques-la-Boucherie vue de Notre-Dame, l'assemblage des charpentes, les détails des fenêtres, des corniches, des pilastres témoignent d'une sûreté de technicien. Là encore se retrouvent et s'affirment son goût de précision rigide, son absolu mépris de la fantaisie et de la convention pittoresques. Ainsi son œuvre apparaît comme le résultat d'une espèce d'hallucination logique ; elle présente indéniablement le double caractère de la réalité et de la vision. Même à l'époque où il accuse les jésuites d'avoir fait subir à ses épreuves du Salon un lavage à la potasse pour tuer les noirs, à l'heure où son esprit sombre définitivement dans la folie, quand il reprend ses planches, il ne déforme jamais, il ajoute : de petits personnages, des aérostats, des fonds de falaises et de mer.



A NOTRE-DAME

Toujours il sut voir, encadrer son paysage dans le carré de cuivre, faire filer la Seine et les quais sous l'arche du pont Notre-Dame, allonger la perspective du Palais de Justice en avant du Pont-au-Change, grouper un prodigieux ensemble de jardins et de bâtisses dans cette vue cavalière du lycée Henri IV, qui reste peut-être la page la plus étrangement belle de tout son œuvre. Le triple quadrilatère aux toits en dos d'âne, dominé par la tour Clovis, étend une façade composite derrière la place du Panthéon inondée, où jouent et combattent des personnages



ILOTS A UVEA (OCÉANIE)

nus d'un style singulier. Les cours se creusent comme des puits carrés : voici la cour d'honneur, avec son cloître et ses parterres, le grand jardin aux arbres dispersés qui vient jusqu'aux maisons de la rue, les demeures ouvrières d'aspect pauvre, les vieux hôtels. Au fond, surplombant l'église Saint-Étienne et la tour, d'arides pitons de craie se dressent le long de la mer, où passent des caravelles, des monstres, des divinités et toutes sortes d'étranges machines. Un soleil fixe découpe avec netteté l'ombre et la lumière. Invraisemblable et réel à la fois, ce paysage sollicite comme un gouffre et jette en nous une espèce de vertige. On y sent résumés à jamais tout le génie et toute la folie de Méryon, cette vision rectiligne, angulaire et précise, plus prestigieuse que n'importe quelles arabesques, plus troublante, avec ses grands blancs éclatants et ses ombres calculées, que toutes les fumées des images et des contes.

Si grand qu'il soit et dépassant toutes catégories, tout classement qui voudrait le limiter à une école ou à un genre, le génie d'un Piranèse, par exemple, il reste ethnique et national en un sens, et dans cette énorme production de dix-sept cents planches, j'en vois plus d'une que l'on pourrait rattacher au faste, à l'ampleur de décor, au lyrisme éloquent de l'opéra italien. Méryon, lui, est hors des temps. Son œuvre ne se rattache pas à des conditions historiques, ou, si l'on veut, elle est majestueuse comme toute l'histoire. On peut le compter parmi ces poètes qui nous arrachent à nous-mêmes et qui nous donnent la sensation de l'éternité.

Henri Focillon.



UNE GARGOUILLE

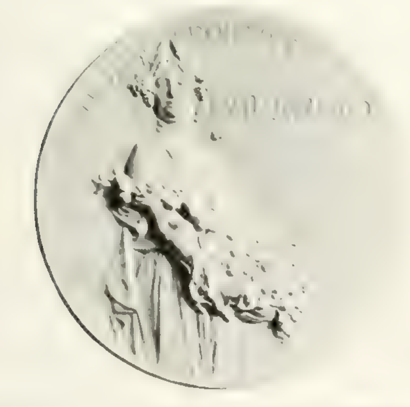
ALEXANDRE CHARPENTIER DANS SON ATELIER

ALEXANDRE CHARPENTIER

La dominante du talent d'Alexandre Charpentier, ce qui donne à ses œuvres le charme, l'originalité dont elles sont douées et aussi leur durable signification, c'est, dans l'acception la plus délicate et la plus forte, la plus individualiste et la plus traditionnelle à la fois de ce mot rendu odieux par la façon dont nous voyons pratiquer chaque jour les choses qu'il veut dire, c'est *le sens de la modernité.*

Je n'entends point par là le prétendu vérisme, le naturalisme superficiel et conventionnel cher à la plupart des artistes d'aujourd'hui, qu'ils aient profité ou non « des conquêtes de l'impressionnisme et du progrès social », et sous les formules duquel ils cherchent à dissimuler leur ignorance technique, leur absence de pensée et d'imagination, la pauvreté de leurs facultés inventives, l'insuffisance notoire de leur culture générale.

Le modernisme d'Alexandre Charpentier n'a aucun rapport avec le modernisme de tels ou tels





MÉDAILLE DE L'ASSOCIAZIONE PERMANENTE PER L'INCREMENTO ECONOMICO, FESTE E RIUNIONI SPORTIVE (FACE ET REVERS)



« ROSALIE » (statuette bronze)

de ses confrères, sculpteurs et peintres, que leur éducation académique n'a nullement préparés, au contraire, à la perception, à la compréhension, à l'interprétation des idées, des sentiments, des passions, des gestes contemporains, et qui ne s'y efforcent que parce que la mode l'exige et que les y contraignent les exigences d'une clientèle qui n'a plus le goût que du terre-à-terre et de la vulgarité

Le modernisme d'Alexandre Charpentier, c'est celui qui inspira les maîtres de toutes les époques et de toutes les races, aussi bien le sculpteur du *Scribe* que les médailleurs de la Renaissance, les modeleurs de Tanagra que nos imagiers du XIIe et du XIIIe siècle, les « bronziers » de Pompéi que les Della Robbia, que Verrocchio et Donatello, que Mino da Fievole et Agostino di Duccio, que Clodion et Houdon et Carpeaux. C'est, brièvement, la faculté d'observer, de saisir, de ressentir les choses de son temps sous leur aspect particulier et général, sous ce que contient d'éternel leur apparence momentanée, d'en pénétrer l'esprit sous ce que leur forme a de plus fugitif, d'exalter synthétiquement la beauté, toute la beauté que, fatalement, elles recèlent.

Cette faculté, peu d'artistes contemporains, quoi qu'il y paraisse, la possèdent, et je pourrais aisément démontrer qu'à la plupart de ceux que certains signes extérieurs, purement extérieurs, de leur personnalité et de leurs œuvres réussissent à faire passer pour en être doués, elle fait autant, d'ailleurs, qu'à bien d'autres, défaut. L'avenir, en tout cas, ne s'y trompera point, à qui il sera devenu plus facile qu'à nous de distinguer et d'isoler les traits vraiment caractéristiques de la sensibilité et de la vérité actuelles, les particularités vraiment significatives de ce moment de notre civilisation.

L'œuvre admirable, géniale, de Rodin, déborde, malgré ses apparences classiques, de romantisme ; je veux dire de contradictions violentes, de rhétorique passionnée. Comme Hugo, il est désordonné et outrancier ; mais chez l'un et chez l'autre, quelle puissance d'extériorisation, quelle éloquence lyrique, quels dons d'image, de rythme, quelle énergie évocatrice, quelle indifférence sereine, quelle insensibilité, quel dédain de tout ce qui n'est pas eux-mêmes, de tout ce qui n'est pas nécessaire à alimenter leur génie ! On a souvent parlé du paganisme de Rodin, de son hellénisme : paganisme, hellénisme de romantique qui se donne l'illusion, et nous la donne, en laissant inachevées certaines de ses statues ou en démembrant celles qui sont entières, de voir sortir de ses mains... ou de la terre fouillée, dans l'éblouissement d'une résurrection, un morceau de Phidias ou de Polyclète.

Rodin, donc, à tout prendre, est peu d'aujourd'hui : il vit loin de son époque, dans un rêve héroïque et passionné, dans la contemplation de la Beauté éternelle.

Mais si son œuvre s'est imposée définitivement, si ses idées ont triomphé, si son nom est aussi glo-



« LA FAMILLE HEUREUSE » (fragment)



REVERS DE LA MÉDAILLE DU PROFESSEUR PAUL SEGOND

rieux qu'il mérite de l'être, il serait injuste d'oublier que dans le bon combat qu'il a mené contre la routine de l'École, contre l'esprit de mort de l'enseignement officiel, contre la domination tyrannique de l'Institut, Rodin n'était point seul ; que, dès la révélation de son génie, des hommes étaient accourus vers lui dont l'enthousiasme, le dévouement l'avaient soutenu et fortifié, par qui il eut la joie de se voir compris et admiré, et qui devaient bientôt, par leurs créations personnelles, si différentes des siennes, prouver la fécondité et l'utilité de son exemple.

L'influence de Dalou n'était pas moins vivante. Il avait l'abondance pompeuse des modeleurs français du XVIIe siècle et, en même temps, la curiosité la plus aiguë des choses de la vie moderne, et des qualités de composition peu communes.

C'est à ces deux écoles que s'est formé le talent d'Alexandre Charpentier, et aussi, et surtout, à la sienne propre.

Il vécut et il observa ; rien de ce qui l'environnait ne le laissa indifférent, et comme ses dispositions naturelles, son éducation première, les milieux où s'étaient écoulées sa petite enfance, puis sa jeunesse, lui avaient donné le goût d'une indépendance d'esprit et de geste, que rien n'a jamais pu vaincre, — nul de ceux qui le connaissent n'en ignore, — il se trouva à même de profiter mieux que personne des leçons permanentes, de l'enseignement libre, sans cesse offert à tous, de la réalité. D'où la saveur franche de son œuvre, ses accents sincères, la saine sensation de vérité qu'elle dégage, l'heureuse absence que l'on y constate d'artifice, de vaine habileté, de vanité professionnelle. Quelque passion qu'il ait pour le « beau métier », Charpentier n'a jamais été et ne sera jamais de ceux qui parlent pour ne rien dire. Les arts plastiques, comme la littérature, comme la musique, sont un langage dont il faudrait ne se servir que pour exprimer des idées, des sentiments, des sensations, des émotions qui en valent la peine et qu'on ne peut exprimer autrement ; sinon, à quoi bon parler ? Ah ! que de gens devraient apprendre à se taire !

« Le beau métier », Charpentier s'est fait le sien, en accord parfait avec sa façon de penser et de sentir. Métier un peu fruste, d'abord, un peu hésitant, point très souple, métier d'artisan dont la première probité est de ne faire que ce qu'il peut, que ce qu'il sait, du mieux qu'il peut. Il ne



PORTRAIT DU DOCTEUR POTAIN

préjuge pas de ses forces : cette sorte d'humilité fait son orgueil. Ne possède-t-il pas la certitude de parvenir, par l'étude patiente, par le travail persévérant, par l'enrichissement lent de son intelligence et de sa technique, à exécuter demain ce qu'il est impuissant à réaliser aujourd'hui ? Du moins ne courra-t-il pas, ainsi, le risque de perdre ses qualités naturelles, de se dépersonnaliser, comme on le voit advenir à tant d'artistes moins scrupuleux, ou moins conscients.

L'admirable unité qui domine l'œuvre d'Alexandre Charpentier n'a pas d'autre cause : il n'a jamais fait que ce qui lui a plu, et il ne l'a fait que du mieux qu'il a pu, sans se soucier du résultat immédiat ; toujours, il a travaillé pour l'avenir tout en étant passionnément de son temps. Et sa vision s'est affirmée de plus en plus en même temps que devenaient plus souples ses moyens d'exécution, et sa compréhension des choses de son art s'est élargie, à mesure que se meublait son esprit de connaissances nouvelles, à mesure qu'à lire, qu'à écouter de la musique, qu'à vivre d'une vie intellectuelle plus intense, se développait sa culture.... Car s'il tient en légitime suspicion les sculpteurs et les peintres littéraires ou musicaux — il y en a ! – il se garde, en revanche, de professer à l'égard des producteurs d'art qui usent d'autres moyens d'expression que les siens le mépris dont se targuent la plupart de ses confrères. Il est vrai que lui-même n'écrit pas. Ah ! que ce moderniste est peu moderne qui néglige un procédé, si à la mode depuis quelque temps chez les peintres et les sculpteurs, de se faire valoir ! Mais ils ne font que de la critique — genre inférieur, comme chacun sait.



PORTRAIT DU PROFESSEUR PAUL SEGOND

Alexandre Charpentier, lui, se contente d'être un sculpteur, et un sculpteur français. Existe-t-il d'ailleurs, autre part qu'en France, des sculpteurs?



PORTRAIT DU DOCTEUR CHARLES MONOD,
CHIRURGIEN DE L'HÔPITAL SAINT-ANTOINE

Je me le demande. Mais ce n'est pas seulement par sa nationalité que Charpentier est un sculpteur français ; il y a tant de sculpteurs français qui sont Allemands, Italiens, Américains ou Belges.... Lui, donc, n'est que Français ; il n'est heureusement pas le seul. J'en sais peu, cependant, aujourd'hui, qui le soient autant que lui, qui possèdent, à un égal degré, les qualités foncières de sa race. Je pense, en écrivant ces mots, aux chefs-d'œuvre d'esprit, d'équilibre, de grâce, d'élégance, de force souriante qu'ont produits un Germain Pilon, un Coysevox, un Clodion, un Houdon. Pas

ARMOIRE POUR QUATUOR A CORDES

de phrases inutiles, pas d'emphase, chez ces maîtres délicieux et admirables ; le mépris de l'effet facile ; l'amour de la clarté et de la concision ; une aisance unique à s'assimiler tout ce que peuvent contenir d'assimilable les productions maîtresses de l'étranger ; jamais de lourdeur ; la recherche constante du style, et que de fois ils y atteignent, comme sans effort, d'un élan, avec cette liberté d'allures et ces airs désinvoltes dont on comprend qu'ils découragent ceux de nos voisins qui en ont toujours été et en seront toujours incapables. Cela est délicat et puissant, subtil et profond, complexe et précieux sans surcharge, avec légèreté ; cela va au fond des choses, pénètre les caractères, fixe des attitudes, éternise des gestes, des images, des mouvements comme en se jouant. Surprise exquise : on vient plus près, on analyse, on scrute, on dissèque ; pas une de ces compositions décoratives, de ces groupes, de ces statues allégoriques, de ces portraits où le bon sens le plus clairvoyant, la plus sage raison, la conscience la plus nette des rapports, le souci le plus scrupuleux de la vérité, l'étude la plus grave et la plus réfléchie des moindres détails ne soient intervenus, n'aient présidé.



FRAGMENT DU MEUBLE



« LA DANSE », PANNEAU DE L'ARMOIRE

N'ai-je pas raison de considérer Alexandre Charpentier comme un membre de cette famille de statuaires?

Depuis le *Tireur d'arc* du Salon de 1879, depuis la *Jeune mère allaitant son enfant* du Salon de 1883, à cette charmante *Cérès* du Salon de 1907, réunissez par l'imagination dans une même salle le *Monument de Charlet* et les *Boulangers*, le *Narcisse* et la *Famille du menuisier*, la *Fontaine-lavabo* du Musée Galliera et l'*Étude pour une figure drapée*, la *Frise aux baigneuses* et la *Fuite de l'heure*, groupez les meubles isolés, les ensembles décoratifs composés et exécutés par Charpentier, l'*Armoire à layettes*, l'*Armoire à quatuor*, la *Boîte aux lettres*, la *Salle de billard* du baron Vitta, le *Boudoir* de l'auteur des *Éblouissements*, la *Salle à manger* de l'Exposition de 1900, assemblez les objets usuels en étain, timbrés de son monogramme, le *Broc à vin*, la *Cafetière*, le *Pot à tisane*, le *Pot à crème*, la *Brosse et ramasse-miettes*, des exemplaires des cuirs estampés, des papiers gaufrés, des plaques, des boutons de porte, des serrures, des espagnolettes, des dessus de boîtes, des bouchons de flacon, dont l'imagination du modeleur a orné les volumes et les surfaces, joignez [illegible] des statuettes de terre cuite, de bronze, enfin l'innombrable série de plaquettes, de médaillons, de médailles, de petits bas-reliefs qu'il a signés. Rien, là, rien, parmi ces centaines d'œuvres, grandes ou petites, qui n'exprime une sensation personnelle de beauté, une vision émue de vérité plastique.

Point de gesticulations violentes ou compliquées, point de contorsions mélodramatiques : une espèce de sérénité souriante devant les spectacles de la vie, faite de la certitude que tout rythme vivant contient de la beauté. Voyez le joli, l'ingénieux, le délicat parti que tire Charpentier des gestes les plus naturels, des attitudes les plus simples, et quel style il réussit à donner à ces petites figures nues occupées à des choses familières ou familiales, quotidiennes, de l'intimité courante. Nues, elles ne sont pas moins modernes, elles n'ont pas moins l'air d'aujourd'hui que si elles étaient vêtues selon les modes les plus récentes ; au contraire. La *Fille au violon*, la *Fille au violoncelle*, la *Joueuse de harpe*, le *Dessin*, la *Frileuse*, le *Chant*, les *Danseuses*, les *Échecs*, les *Dominos*, — je cite de souvenir, — combien d'autres, parmi ces plaquettes et ces bas-reliefs, témoignent de la vision particulière du nu qui est celle de Charpentier, si particulière, si individuelle, aux traits si caractérisés et si personnels, si aisément reconnaissables, qu'il est impossible de n'en pas garder dans le souvenir l'image distincte et précise. Et qu'est-ce que le style, sinon cette mise en lumière originale des qualités essentielles des choses, cette exalta-



FAUTEUIL EN BUIS



LES ÉCHECS, SERRURE

tion vibrante vers l'idéal synthétique qui est le tourment et le délice, et aussi la récompense de tous les grands artistes?

Le style! Si difficile et si rare qu'il soit de l'atteindre, pour un sculpteur, — plus encore que pour un peintre, je le crois! — en modelant des figures nues, n'est-il pas plus difficile encore, et plus rare, pour lui, d'y aboutir comme portraitiste? Ses dons de fantaisie, d'imagination ne lui servent de rien, son originalité de vision peut lui nuire; son habileté, les subterfuges de technique, ne suffiront pas dès qu'il se trouve en présence d'un problème à résoudre aussi complexe et aussi précis : fixer la ressemblance physique et morale d'un visage, d'une physionomie. Et d'une physionomie de savant, d'artiste, d'écrivain, d'intellectuel, pour employer le mot consacré, ainsi que c'est le cas pour la plupart des modèles d'Alexandre Charpentier. Comment, pourquoi, des musées comme le musée Carnavalet et le musée du Petit Palais ne possèdent-ils pas, déjà, des séries complètes de tous les médaillons, de toutes les médailles et plaquettes, iconographiques ou commémoratives, exécutés par Charpentier? Cela est incompréhensible. Il en a modelé des centaines : toutes les figures caractéristiques de la littérature, du théâtre, des arts, de la science, depuis quinze, vingt ans, ont posé devant lui. Rappelez-vous l'Edmond de Goncourt, le Zola, le Constantin Meunier, le Puvis de Chavannes, le Dr Potain, l'Albert Carré de naguère et, plus récemment, les effigies du professeur Segond, du Dr Charles Monod, de M. Sartiaux, de Vincent d'Indy, la médaille des *Riunioni sportive, Palerme*. Avec quelle finesse d'observation, quelle acuité de pénétration, quel souci de la vérité caractéristique et de la réalité expressive, quelle souplesse de métier, quelle conscience, quels scrupules de perfection, le sculpteur a étudié et fixé les traits de ces personnalités si diverses! j'ajouterai avec quelle humilité, l'humilité de bel artisan dont je parlais tout à l'heure, qui cherche toujours le mieux et, jamais vaniteux de sa science, se plie joyeusement à toutes les exigences de l'œuvre qu'il accomplit. Quoi de plus significatif, à cet égard, que les revers de certaines de ces médailles, de telles et telles de ces plaquettes, où Charpentier — sans jamais sortir des limites fixées par le programme qu'il s'impose, ou qui lui est imposé par le fait précis que commémore la médaille ou la plaquette, par le fait saillant, le trait professionnel le plus remarquable ou simplement le plus ordinaire de la personnalité du modèle — a figuré des scènes de la vie moderne, dans des tableaux de la plus saisissante réalité, ou bien, mélangeant avec un tact exquis l'allégorie à la réalité, vivifiant l'une par l'autre, a donné libre cours à son imagination : témoin la médaille de M. Sartiaux, celle de la *Targa Florio*, celles du Dr Monod et du professeur Segond, celles de l'*Hommage à Zola*, de la *Construction de la Tour Eiffel*, etc., etc.?



LES DOMINOS, SERRURE

Là encore, le sens du modernisme qui est la dominante de son talent le sert à merveille, comme il le sert quand il compose cette charmante, plantureuse et fière *Cérès*, l'une de ses œuvres les plus récentes. Ne redoutez pas de lui qu'il tombe jamais dans la froide abstraction, dans l'académisme étroit et stérile. J'aime le voir, ainsi, comme il



LA SCULPTURE, SERRURE

l'a fait là, comme il continue de le faire, se fixer des buts idéaux ; les mythes sont éternels, ils correspondent dans l'esprit et le cœur des hommes à des réalités plus réelles, plus tangibles souvent que les réalités les plus concrètes, ils font partie de l'héritage millénaire de traditions, de souvenirs obscurs, d'aspirations indécises que se lèguent les générations humaines : le tout, pour un artiste, est d'être assez fort, assez original, assez audacieux pour s'emparer du flambeau, en raviver la flamme par une course ferme et hardie vers la borne mystérieuse et toujours plus lointaine, toujours fuyante, de l'idéal.

GABRIEL MOUREY.



LA FUITE DE L'HEURE (groupe bronze)



LANGHAMMER — LA PRINCESSE ET LE GARDEUR DE POURCEAUX (1894)

NOUVEAU DACHAU

Le Barbizon Allemand

Notre peuple, par naissance, n'est pas doué du sens de la couleur ; et encore ici les exceptions ne font que confirmer la règle. Faut-il rappeler combien était dur le coloris de nos plus importants grands Maîtres de la peinture, d'un Holbein et d'un Dürer, à une époque où les Italiens rêvaient déjà en couleurs vives et gaies. Faut-il rappeler que pendant plusieurs siècles, en Allemagne, on n'a vu naître aucun « coloriste », tandis qu'à nos frontières les Flamands et les Hollandais, apparentés par la race, montraient, avec un Rubens, un Rembrandt, et même avec de plus petits, comme un Hobbema et un Van Goyen, de nouveaux chemins à « l'art de la couleur », tandis que la France commençait à prendre la haute direction et à conquérir le monde coloriste avec ses teintes d'un mauve tendre et clair des Watteau et Fragonard.

Certainement, on a vu aussi chez nous des « génies de la couleur », subissant une naturelle influence de l'étranger, mais tout de même sortis de leur propre impulsion. On n'a qu'à se souvenir de ces deux extrêmes : Hans Makart, le maître de la beauté décorative, gaiement réfléchie, et Arnold Bœcklin, le charmeur de l'art d'intimité, profondément poétique. Mais une révolution complète du coloris ne s'est pas effectuée, chez nous, par notre seule initiative. Nous sommes restés, aussi dans l'art de la peinture, la « nation des penseurs et des rêveurs » ; nous nous attachions davantage à la ligne, pour exprimer notre sentiment, et voilà pourquoi, pendant des dizaines d'années, des artistes aussi peu peintres que Cornelius et ses adeptes, que les « Nazaréens », ont pu régner avec leurs principes.

Cela dura assez longtemps, jusqu'à ce que nous fussions « éclairés » ; mais la lumière ne se leva pas en Allemagne même. Elle nous arriva une fois

de plus de l'Ouest, comme déjà la lumière de la liberté. C'était la lumière du « plein air ». Et si ses inventeurs se trouvaient en Angleterre, comme principe coloriste, comme vérité de salut artistique, la peinture du « plein air » a vu le jour aux bords de la Seine ; et après, elle commença très vite, aussi en Allemagne, à supprimer la vieille routine de l'atelier, et à exterminer plus ou moins l'éclairage de l'atelier. Avec cette ardeur habituelle que nous avons de nous emparer des idées nouvelles, de les transformer et de les rendre pratiques, même si elles n'ont pas eu leur origine chez nous, nous nous sommes jetés dans la nouvelle direction coloriste, dont les porte-parole ardents devenaient des « maîtres-guides », comme Liebermann. Et bientôt, chaque petit peintre en professait la foi.



L. DILL — A VENISE (fragment) (1883)

A côté d'une armée de vains faiseurs et philistins du métier, on a vu se lever, pour le salut de l'Art allemand, un certain nombre d'artistes sérieux, qui adaptaient à notre caractère la réforme française de la couleur, et qui, fidèles au principe fondamental, créaient du nouveau, et des choses à eux. Pour changer de nouvelles vérités en des faits, il faut plus que de les reconnaître simplement et de les promulguer avec force ; il faut, dans certaines circonstances, de l'héroïsme et même le sacrifice du « soi-même ». Si l'armée des peintres de « médiocrités », des « tableaux de marchands » va avec le public et se soumet en esclave à son « goût » dans une intention égoïste, il s'agit le plus souvent, pour les réformateurs, de s'imposer *malgré le public*, il s'agit de combattre et, s'il le faut, de mourir de faim. Il est vrai qu'une grande partie des artistes allemands possèdent encore cet idéalisme, et ceux qui suivaient l'étendard de la nouvelle école s'y sont tenus. Comme autrefois les vieux Allemands se serraient autour de leurs « ducs », pas en esclaves, mais en hommes libres, les artistes allemands ont aussi dirigé leurs regards sur ceux qui avaient les aptitudes nécessaires pour prendre la tête. Et le petit village bavarois Dachau, près de Munich, couché dans la forêt et la « mousse », devenait pour eux un des hauts-bourgs. Il a joué depuis longtemps un certain rôle dans notre développement de l'art moderne. Des maîtres comme les paysagistes Schleich et Lier, comme le peintre animalier si puissant Zügel, comme Leibl, si subtil, et Uhde, d'une si forte individualité, d'autres encore y ont travaillé pendant quelque temps, et étudié la nature. Mais aujourd'hui, si nous parlons des « Dachauistes », nous pensons à un genre spécial, représenté par trois esprits qui guidaient à cette époque, et qui guident encore, par les maîtres Ludwig Dill, Adolf Hoelzel et Arthur Langhammer, malheureusement décédé trop tôt. Ce qu'ils voyaient là, dans le paysage aussi bien que dans la vie du peuple, ces nouveaux « Dachauistes » l'ont évoqué dans leurs tableaux, et ils ont fait, dans un sens plus large, « école ». Ludwig Dill doit être nommé le premier de ces trois, déjà parce que, à côté de son art important, entraient en ligne, victorieusement, sa « personnalité » énergique, sa nature combattive, qui ont fait de lui le chef prédestiné de la Sécession de Munich.

Ce chercheur constant et « novateur » heureux, enfant de la Forêt-Noire, né à Gernsbach sur le Murg, en 1848, fut d'abord architecte, ce qu'il importe de noter. Son ancien métier lui a fait reconnaître plus vite la régularité des lois dans



A. HOELZEL — TOUSSAINT (1892)

l'art, plus vite qu'il ne l'aurait pu s'il avait débuté dans la peinture. Il aimait ardemment l'architecture, et plus encore lorsque l'architecture française lui dévoila ses charmes si particuliers et délicats. Mais c'était déjà le côté pittoresque qui l'attirait le plus dans l'art de bâtir ; le pont qui le séparait du rivage de la peinture fut vite franchi. Chez ses maîtres Raab et Seitz, il apprenait le dessin ; Schoenleber lui indiquait le goût de la couleur ; mais le vrai coloriste s'éveillait en lui pendant son long séjour à Chioggia et à Venise, interrompu plusieurs fois par des voyages d'études vers la mer du Nord. Dessinateur accompli, il trouvait dès maintenant dans la couleur le fond de son art. Ses tableaux étaient charmants d'intimité, d'une richesse de nuances extraordinaire : soleil et ombre n'avaient aucun secret pour lui. Et ses tableaux trahissaient en même temps un merveilleux savoir-faire, le truc de l'effet, la science complète de la « construction ». Mais jamais il ne rappelait les « compositions » du genre académique : il était toujours ennemi de la tradition, de la routine. Dill était un homme moderne : ce qu'il possédait, il le possédait par lui-même. Bientôt on le comptait parmi les peintres de « marines » les plus recherchés de l'Allemagne, et les musées avaient soin de posséder un « Dill ».

La grande transformation qui s'opérait dans son travail vint, il semble, d'un seul coup. Le maître fuit de l'empire du soleil et des couleurs criardes dans le désert de Dachau, dans ce pays de tons gris, avec ses peupliers noirs, ses saules mélancoliques, avec ses marais et ses eaux silencieuses ou bruyantes. Le peintre du soleil devenait le peintre du gris, comme le surnommaient ceux qui ne raisonnent pas. Sa nouvelle manière n'était, en réalité, que la conséquence de ce qu'il avait toujours cherché aussi sous un autre ciel : le rythme des lignes et des couleurs dans la forme. Ce que l'on ressent si souvent dans le tableau comme deux choses différentes, et quelquefois même hétérogènes, il le réunissait en pleine harmonie avec le sentiment subtil de l'artiste-architecte. Le dessinateur délicat et le coloriste vigoureux se donnaient la main dans ces paysages nouveaux de Dill, pour jouer magistralement les mélodies si tendres et profondes du pays sévère, triste, pauvre, mais riche dans les détails intimes.

Le grand public ne sait pas qu'un dessin noir et blanc peut avoir, grâce au travail accompli, des effets de lumière, de réels effets de couleur. Peu l'ont compris autant que Dill ; il n'a plus besoin des couleurs vives qu'il avait sur la palette pour ses marines; il est plus discret dans leur emploi. Il préfère maintenant les couleurs mélangées aux masses des couleurs pures. Au contraire du goût paysan,

où elles dominent, il les met en économe, et seulement lorsqu'il s'agit d'accentuer un détail, tel le bijoutier moderne met ses pierres sur ses montures d'or et d'argent ciselé. Il parvient en même temps à faire jouer la lumière d'une façon splendide. Oui, la lumière a, dans ses tableaux, de véritables accès de joie ; elle joue autour de tout. Elle adoucit les contours, souligne l'important, elle éclaire et transperce le tout. Dill met l'harmonie au-dessus de la plate réalité. On serait tenté de dire que sa peinture n'est que de la musique, de la poésie, car elle reflète tous les sentiments de l'âme. Le peintre de Dachau a créé son style à lui, non seulement dans la couleur, mais aussi dans l'unisson et la platitude voulus, à l'encontre du relief exagéré de beaucoup d'autres. Ses massifs d'arbres, avec leur feuillage tendre, tremblant dans la lumière, ses peupliers, ses bouleaux, ses saules, à travers lesquels on voit briller le lointain en nuances d'une finesse extrême, ressemblent souvent à de fières cathédrales, et de leur forêt de colonnes nous arrivent comme les sons puissants de l'orgue. Sous quelques points de vue, il s'affirme un parent du grand maître français Corot, mais vraiment un homme devenu par lui-même un des rares personnages grands et marquants dans l'art moderne de l'Allemagne, montrant dans ses œuvres sa force initiatrice et directrice. Dill a prouvé une fois de plus que d'exprimer hautement ses propres sentiments est l'art le plus haut.

A côté de lui se tenait son ami et porte-drapeau Adolf Hoelzel. Lui aussi, comme Dill, a connu ces transformations radicales. Qui verra une de ses œuvres nouvelles (un de ces tableaux où toute insistance du détail est négligée, et qui ne comptent que sur l'effet de la grande forme) ne supposera pas que ce maître, autrefois, s'attachait anxieusement aux objets particuliers, qu'il créait des tableaux de genre, presque de la finesse d'un Meissonier, qu'il peignait des portraits « qui plaisaient aussi au public ». Hoelzel est né à Olmutz (Autriche), en 1853. Fils d'un éditeur d'art, il devait prendre plus tard la direction de l'importante maison paternelle, ce qui l'a forcé de bonne heure à l'étude pratique de la typographie et de la lithographie, sur un terrain proche de l'art pur. Non sans combat, il obtenait enfin la possibilité de pouvoir se consacrer entièrement à la peinture. Le jeune Autrichien arrivait à Munich, où il fut d'abord élève de Barth, puis de Diez, dont le goût si fin du coloris l'avait vivement impressionné. On vit bientôt ses tableaux de genre, d'une technique accomplie, être des objets de vente facile, qui trouvaient l'admiration du public. Un artiste ordinaire aurait eu toute satisfaction de la considération qu'il obtenait par son travail, et il aurait soigné son « genre » si fructueux. Mais il jeta pardessus bord tous ses acquets, comme l'avait fait Dill, lorsqu'il venait à une autre conception, après avoir réfléchi longtemps et profondément sur son art, en chercheur qu'il fut toujours.



Musée de Stuttgart

L. DILL — CANAL A VENISE (fragment) (1883)

La Ville Lumière était Paris, où déjà tant de peintres allemands s'étaient bien « éclairés », et la lumière qui l'attirait venait de Manet et de Monet, de ce dernier surtout, qui l'inspira. Il les étudiait soigneusement dans le peu qu'ils avaient de ce que le goût général pouvait nommer « beau ». De retour à Munich, il expérimenta de nouveaux moyens artistiques, rompant entiè-



A. HOELZEL — LE PRINTEMPS VA VENIR....

rement avec son travail d'autrefois. Malgré qu'il eût à combattre, dès maintenant, une critique qui ne comprenait pas la peinture naturaliste, malgré des désagréments sans fin, il peignait résolument à la manière des Français. Pour avoir son repos devant tous ses conseillers, il se sauva, véritablement, dans le désert de Dachau. Cette « hédschra » artistique avait lieu en 1888. On le déclara perdu, fou, jusqu'à ce que, après quelques années, après la victoire du naturalisme, son martyre persistant fût récompensé. Il obtenait la médaille d'or pour son tableau *la Femme du charpentier*, si simple et si touchant dans sa grandeur, et l'État lui achetait, pour la Pinakothek, sa *Prière*.

Mais Hoelzel ne se contentait pas encore de son nouveau triomphe; il suivait toujours d'autres chemins dans sa conception d'art, des chemins douloureux. Il changeait encore une fois de « selle » en s'apercevant que le naturalisme et l'impressionnisme n'étaient pas le but final de la peinture, mais seulement des étapes vers les hauteurs de l'art pur. Son désir était d'obtenir dans ses tableaux des effets de grande tranquillité, l'harmonie complète des couleurs, et il est devenu un maître dans la peinture des « tons », des « valeurs ». Ses tableaux devenaient toujours des accords de l'esprit et du pittoresque. Toutes les couleurs de l'arc-en-ciel se glissaient mystérieusement les unes dans les autres, s'unissant au jeu harmonieux de la nacre polie. Notre reproduction de son tableau *Toussaint* est un exemple excellent pour montrer combien fort est Hoelzel à trouver l'expression véritable de son sujet, et combien simples sont les moyens pour obtenir une impression aussi poignante ! Les deux personnages isolés, qui se reposent dans ce jardin d'auberge, un jour d'automne, pensant à leurs morts, — vraiment, pouvait-on, par un tableau, mieux donner le sentiment de ce jour de deuil? Point de couronnes d'immortelles, point de tombeaux, point de croix, comme dans tant d'autres tableaux intitulés *Toussaint* et qui s'effacent devant un art d'une aussi profonde intuition.

Dill, à ce moment, était, lui aussi, arrivé à Dachau, reconnaissant le charme admirable de ce paysage si simple et si varié, avec ses effets de lumières multiples. Hoelzel parvenait vite à décider Dill à venir habiter Dachau pour toujours. C'était la réunion d'artistes d'une nature « congéniale ». Ils étaient arrivés aux mêmes fins dans leurs vues ; Dill, le maître coloriste, plutôt d'une manière impulsive, Hoelzel, avant tout, par sa spé-



Musée de Stuttgart

L. DILL — CANAL A VENISE (fragment) (1883)

culation expérimentale et théorique. Ils se complétaient magnifiquement, et se trouvèrent bientôt entièrement réunis dans ce seul principe de leur peinture, qui se tenait à la grande forme unique, faisant abstraction de toutes les formes secondaires. Hoelzel était aussi un théoricien. Si Anselm Feuerbach, ce grand maître attaché aux sentiments classiques, disait une fois qu'il fallait quatre choses pour faire un bon peintre : un cœur doux, un œil fin, une main légère, et des pinceaux toujours bien nettoyés, Hoelzel aurait certainement demandé comme cinquième point, et l'essentiel : un riche *savoir* artistique. Son savoir personnel, obtenu par un travail assidu de plusieurs dizaines d'années, il l'a formulé dans un système vivant, et on juge qu'il est aujourd'hui, sur ce terrain, l'un des plus grands théoriciens de l'Allemagne. Un certain nombre de peintres remarquables, et un troupeau de jeunes élèves, viennent chaque année dans le village, pour se laisser enseigner par Maître Hoelzel.

L'École d'art de Stuttgart a obtenu son concours depuis ; il y a porté la bonne parole, comme Dill l'a portée à l'École d'art de Karlsruhe.

Fatigué de la ville, fuyant le bruit comme les deux autres, Arthur Langhammer, lui aussi, le troisième des importants « Dachauistes », arrivait dans le village idyllique. Il était dégoûté de toutes les intrigues, de la haine, de la jalousie, de la petitesse, de l'arrivisme ; son être si noble était torturé de doutes en soi-même, rempli d'un cynisme cruel. Ses amis Dill et Hoelzel furent, dans la solitude, ses parents par leur ardeur artistique.

Aucun maître célèbre n'a montré le chemin de l'art au jeune Langhammer, qui est né, en 1854, à Lutzen, en Saxe. Il a fait ses premières études dans une académie peu connue, à Leipzig, et bientôt il gagnait, comme illustrateur recherché, les moyens nécessaires pour pouvoir se consacrer au grand art.

On le chargea d'illustrer un grand ouvrage sur les trésors artistiques de l'Italie, et le voyage qu'il dut faire dans ce but le déterminait à quitter Munich, où il s'était établi, et à prendre Florence pour séjour. Lorsque le combat de la nouvelle école commençait, et lorsqu'on formait la « Sécession » à Munich, il retournait vers la capitale de la Bavière, vers ce lieu de « hauts faits ». Il fut dès lors un chercheur et un lutteur, qui ne chômait pas, dans son désir de s'approprier et d'approfondir tout ce qu'il y avait d'utile pour son individualité dans la nouvelle manière de peindre en France et en Angleterre. Il fit une visite à Paris avec Hoelzel, et il y reconnut toute l'importance du plein air ; les œuvres de Bastien Lepage furent, pendant quelque temps, ses exemples *préférés*.

Combien plus haut il s'élevait, dans ses tableaux de la vie paysanne, au-dessus des Bavarois, qui laissaient dégénérer le plus souvent « le genre paysan » en peinture d'anecdotes vides et grotesques ! Ses paysans sortaient de la terre brune ; ils étaient pleins de caractère, sérieux ;

ils étaient les fils de la terre, comme Segantini, comme Millet les avaient vus.

Langhammer était alors si considéré qu'il aurait pu être satisfait ; mais il avait une nature de « Faust ». Lui aussi obtenait la grande médaille d'or qui dispense de la *soumission* au Jury dans les grandes expositions ; la Pinakothek faisait l'acquisition d'un de ses tableaux. Malgré ces succès tant enviés, il ne pouvait sortir de sa « fermentation » ; son mécontentement avec lui-même prenait quelquefois une forme maladive. Dans ses moments de découragement, il détruisait ses tableaux en tas ! Cherchant la guérison dans la nature, ses amis compatissants Dill et Hoelzel l'engageaient à venir le plus souvent possible chez eux, à Dachau, où il s'installa définitivement en 1900. Il se donna entièrement à la manière des « Dachauistes ». Il grandissait. Les Trois Étoiles brillaient ensemble : Dill-Hoelzel-Langhammer. Et soudain, la mort emporta ce peintre original et génial, au sommet de sa carrière. C'était en juillet 1901 que le Maître Dill, plein de tristesse et d'admiration, parlait sur sa tombe devant les adeptes de l'école.

Ce petit village bavarois de Dachau est une idylle. Mystérieusement chuchote sa petite rivière, l'Amper ; silencieux sont ses étangs. De fortes inspirations, des idées fructueuses s'envolent de là, dans le monde des artistes allemands. Deux des grands Maîtres y travaillent encore en pleine puissance, fidèles à la devise d'Anselm Feuerbach :

Le vrai est toujours simple, modeste, net comme le tranchant d'une lame. Il ne supporte pas le costume de bouffon. *Le pathos le plus fin est dans la simplicité.* » Et la simplicité et la grandeur, ce sont les signes caractéristiques de l'art des maîtres de Dachau. Et voilà pourquoi Dachau est, pour l'art allemand, ce que Barbizon est devenu pour l'art français et pour l'art universel, avec ses artistes-maîtres qui se sont réfugiés au sein même de la nature, et qui ont fait époque. Et si, en Allemagne, il y a encore bien d'autres colonies d'artistes ayant leur manière de travail nettement déterminée et originale, — rappelons surtout Worpswede, — Dachau seul mérite le nom de *Barbizon allemand !*

WALTER SCHULTE VOM BRÜHL.



L. DILL — MARCHÉ AUX POISSONS A CHIOGGIA



LA BARQUE DU DANTE (dessin)

Carpeaux Peintre et Dessinateur

Dès l'origine, Carpeaux eut le goût de la ligne mouvementée et de la couleur. Architecte, s'il eût suivi la volonté paternelle, il n'eût fait que du mauresque ou du byzantin, mais il était trop féminin pour demeurer architecte. Il fixa dans la matière tout ce que son imagination dessinait, et alors on compara quelquefois sa façon de modeler à une façon de peindre, par hachures et demi-teintes, d'où cette sorte de grâce moelleuse qui enveloppe l'ossature. « Le dessin libre, devait-il dire plus tard à ses élèves, tout est là. Mettez dans le trait l'impression fugitive, conservez l'élan, ne vous faites pas l'esclave des procédés, ne ciselez pas : ayez une âme ».

Il fut donc toujours épris de peinture, et, s'il ne s'y livra pas complètement, ce n'est pas sans amertume. Un jour, en 1848, il se trouvait à Valenciennes chez son ami Bruno Chérier, peintre d'histoire, chargé de la décoration d'une maison que venait d'acquérir l'avocat J.-B. Foucart. « Je te confie les bas-reliefs, dit Bruno, mais il nous faut de l'unité ; que feras-tu? Moi, je m'inspire des chansons de Béranger qu'adore Foucart. » Carpeaux, ...nt réfléchi, jeta sur le papier l'esquisse de la ...le frise en bas-relief où une trentaine de per... représentaient *la Sainte-Alliance des Peuples*, reproduite plus tard, en septembre 1889, par le *Magasin Pittoresque*. Chérier décida de commencer par *le Vieux Sergent*, et, obligé de s'absenter, laissa son ami au milieu des chevalets. Quand il revint, Carpeaux achevait de peindre *le Vieux Sergent* choisi par Chérier. Au premier plan, le vieux grognard, debout, tend le jarret, veillant sur une jeune femme assise près d'un berceau. Dans le fond du paysage passe un régiment, les aigles déployées. Ce tableau, reproduit également dans le *Magasin Pittoresque* du 15 septembre 1889, fut acheté à la vente Foucart par M. Pillion, conservateur du Musée de Valenciennes, en compagnie d'un portrait peint de Carpeaux le violoniste par son frère le statuaire.

Cette dernière œuvre, d'une science accomplie, justifie l'opinion de M. Bonnat, — rapportée par M. Pillion à l'auteur de ces lignes : « C'est en examinant un portrait peint par Carpeaux, disait-il devant un ami commun, que j'ai appris à peindre un portrait ». Cependant on renomme celui qu'il fit, au fusain, pendant son séjour à Rome, du très révérend Père Trullet, ancien consulteur canoniste de l'ambassade de France près le pape Pie IX (1),

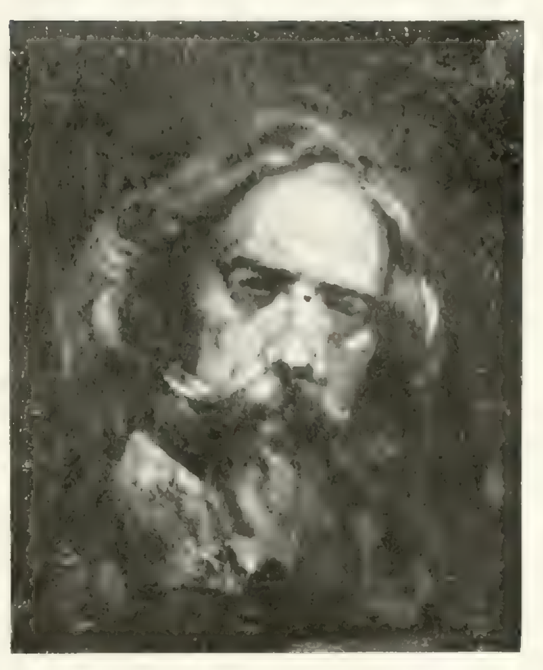
(1) Musée de Valenciennes.

— Le Salon d'Automne a, en ce moment, une exposition rétrospective de J.-B. Carpeaux.

et ceux au crayon noir du peintre Sellier, de J.-B. Foucart (1) et de lui-même (2).

Parmi les portraits peints, on verra ceux légués à sa ville natale par M. le marquis de Piennes. L'un représente M. de Bouillon, l'autre Carpeaux lui-même. M. de Piennes eut un instant la pensée de l'offrir au foyer de l'Opéra. Le peintre Antoine Vollon a envoyé un troisième Carpeaux par lui-même, exécuté en 1862 dans son atelier et qui lui est dédié (3).

Voici une tête de jeune homme (4) au bas de laquelle on devine plutôt qu'on ne lit l'inscription en rouge : *A mon ami Hélicourt, Carpeaux* 1873. Le peintre Bruno Chérier, intime des bons et mauvais jours, y figure aussi (5).



PORTRAIT DE CARPEAUX PAR LUI-MÊME
(peinture)

Il existe une magnifique étude d'un autre ami, l'animalier condéen Rossy, à la manière de Rembrandt, entre les mains des héritiers de cet artiste. Mme veuve Sautteau (née Anna Foucart) garde avec un pieux recueillement le portrait de Paul Foucart enfant et la famille du critique recèle un Émilien Chesneau enfant. Mais l'un des plus impressionnants, un des plus précieux souvenirs qu'il ait laissés, est cette magistrale copie de son propre visage, au front vaste, plein de pensées, qu'il peignit dans l'automne de 1874, environ un an avant sa mort, et qui est encore la propriété de Mme veuve Carpeaux, boulevard Exelmans.

En ce même logis d'Auteuil, d'autres toiles sont restées, souvenirs vécus, inestimables reliefs d'Histoire. Tout ce qui s'est passé aux Tuileries devant les yeux de Carpeaux a été évoqué d'une manière tragique et simple : les bals costumés, dans la salle des Maréchaux, cette entrée de fête en pleine gloire, le « Thé », les *Trois empereurs* causant après dîner, où s'aperçoivent la jolie impératrice, Mme de Metternich, le comte de Bismarck rêvant d'égorger son hôte, ce falot Napoléon III qui porte jusque sur le trône ses songeries humanitaires ! Plus loin, en 1867, une mère demi-nue fuit l'incendie, son enfant dans ses bras, les Empereurs reviennent de la revue au milieu d'une cohue violente où éclate l'attentat de Berezowski, le Sultan franchit la grille du jardin des Tuileries, place de la Concorde, au milieu de son escorte. Puis des pages d'album, avec des notations au jour le jour. En 1870, un paysage désolé du siège de Paris, la neige et la dévastation, sur les boulevards de l'enceinte ; un omnibus jaune dont un palefrenier éponge les chevaux sous les regards de la foule ; en 1874, au Puys, près Dieppe, une marine, la grève à marée basse, et, quand le mysticisme le prend, une *Descente de Croix* en grisaille, un Rubens alangui. Les opinions sont diverses. Chesneau trouve que la construction de ces toiles est infaillible, mais que l'aspect général est lourd, terreux, sans coloris; Geffroy s'écrie, songeant aux Tuileries : « Ce sont vraiment des évocations, des œuvres de voyant. Quelles apparitions, ces chairs, ces robes ! quelle atmosphère de contes de fées ! quelles fêtes où les personnages, l'air las, accablé, semblent diriger un bal de fantômes. Et ces souverains qui se guettent, qui surgissent sur le fond obscur, comme au guignol de l'Histoire ! »

Il a fait des pastels, — des pastels ! — ce pétrisseur qui broyait les couleurs sous ses doigts secs ! M. Pillion détient une nature morte où le statuaire imita narquoisement la façon de son ami Antoine Vollon. Quant aux dessins, il n'y a qu'un geste : ils sont admirables. Le jour où Carpeaux, à Rome, conçut *Ugolin* en lisant l'*Enfer* du Dante, il esquissa son rêve sur le papier, et ce dessin (1), auquel il ne changea rien, provoqua l'enthousiasme à l'Exposition centennale de 1900.

Le croquis de *la Danse* séduisit. Au Musée de Valenciennes, le pèlerin s'arrête longuement devant une série de dons. D'abord ceux des héritiers de Bruno Chérier, *Paul et Virginie*, projet à la plume, conçu à Rome, abandonné pour l'*Ugolin*, repris en 1862, puis définitivement abandonné, — dédicacé à son ami, 11 mai 1862, et signé (2) ; *la Ville de Paris*, esquisse non exécutée, pour un magasin de

(1) Musée de Valenciennes, don de M. de Rothschild.
(2) Musée de Valenciennes, don du peintre Antoine Vollon.
(3) Cf. le *Magasin pittoresque*, 15 septembre 1889.
(4) Haut. 9,35, larg. 0,26, don de l'État, 1881.
(5) Acquis à la vente Carpeaux en 1894.

(1) Au baron E. de Rothschild.
(2) Gravé dans le livre de Chesneau.

nouveautés de ce nom (dans un cadre contenant huit autres dessins). Puis ceux de M. J.-B. Foucart : *la Poésie,* projet pour le nouvel Opéra ; diverses caricatures, un gros homme vu de profil, une tête couverte d'un chapeau, « *Encore le diable !* », un *Profil,* un crâne coiffé d'un bonnet de coton et fumant une pipe....

Le portrait de Mme Foucart (1), née Charlotte Ducret, tenant sur ses genoux son second fils Georges, servit de modèle à M. Jules Mabille pour un bas-relief qui figura au Salon de 1882, et décore aujourd'hui le tombeau de la famille Foucart au cimetière de Valenciennes.

Deux croquis, don de M. Émile Carlier-Bracq, gendre de l'ancien maire, expriment les conceptions différentes du fronton de l'Hôtel de Ville : *Valenciennes entre l'Escaut et la Rhonelle,* et *Valenciennes repoussant l'invasion.* Le legs de M. le marquis de Piennes est varié au possible : on y retrouve les états d'esprit les plus différents de Carpeaux. Il y a des Christs, des chevaux piaffant ou caracolant, les idées et développements de *la Danse,* des cartons très poussés : *Robespierre étendu, blessé d'un coup de pistolet* ; *Napoléon à Waterloo veut conduire la dernière charge* ; *Lapidation de saint Étienne* ; *Massacre des Innocents* ; *Souvenirs après décès* ; *Marâtre emmenant deux enfants à un gouverneur* ; *Watteau* ; cinq motifs de statue de *Billaut* ; *le Prince impérial* ; un portrait du peintre Sellier ; des pastels, nature morte, projet de vitrail, masque d'un mourant, une *Barque du Dante* où s'agite une humanité lasse, qu'on retrouvera boulevard Exelmans.

[illegible] le don le plus précieux, que le manque de place empêche d'exposer d'une manière permanente aux yeux du public, est celui des « carnets » de Carpeaux. Le prince Georges Stirbey, qui les avait reçus du statuaire, les apporta lui-même le 17 décembre 1881. Nous avons relaté une manie de Carpeaux. Recherché dans le monde de l'Empire, il s'amusait à des silhouettes et des portraits, dans le fond de son chapeau.



PIETA (dessin)

Ces documents allaient rejoindre dans un tiroir ceux qu'il entassait depuis la Petite École. Il en résulta 114 petits carnets, de 1846 à 1875 (1), qu'il emporta, à son départ d'Auteuil, chez Bruno Chérier, puis à Nice, puis à Courbevoie chez le prince Georges Stirbey auquel il les laissa. Celui-ci, depuis, le 17 juillet 1905, a envoyé à Valenciennes de nouvelles esquisses, accompagnées de notations manuscrites qui expriment l'état d'angoisse de Carpeaux en cette dernière année de sa vie.

Boulevard Exelmans, que de choses encore, conservées dévotement par la veuve et les enfants, veillant, désolés, sur les reliques d'une chère mémoire ! C'est là, sans doute, qu'on peut retrouver ces profils de l'Impératrice, crayonnés à Compiègne et à Saint-Cloud, de la princesse Mathilde et d'autres dames de la Cour, de son fils Charles endormi, poussés avec amour, de ce *Saint Bernard prêchant la Croisade,* esquissé pour le Panthéon, et dont Chesneau a pu dire : « .... C'eût été le motif d'une inspiration toute nouvelle dans son œuvre : l'art héroïque sans le nu d'Académie.... » Et aussi cette peinture (2), datée 1872, d'après le groupe *Frère et Sœur* légèrement modifié, exposée chez Durand-

(1) Sept d'entre eux et divers croquis ont servi à garnir un pivot de seize cadres mobiles à deux faces.

(2) 1,78 × 0,98.



Musée de Versailles.

L'EMPEREUR NAPOLÉON III DANS SON CERCUEIL.

Ruel. C'est là encore qu'est le fameux dessin (1) exécuté à Chilsehurst la nuit mortelle : *Napoléon III dans son cercueil.* Appelé en hâte par le Prince impérial, il fit un moulage du défunt (2) avec de la « terre de France » apportée par lui. Puis, éclairé de valets qui brandissaient des flambeaux, — veillée macabre! — il traça cette page impérissable. Dès le lendemain suivit une copie pour lui. L'original, d'ailleurs, fut rendu après le drame du Zoulouland où périt le prince.

Le dernier dessin de Carpeaux est une *Branche de bluets* (3), d'une grâce exquise. C'est la couverture du *Bluet*, roman de Gustave Haller, préface de George Sand, édité par Michel Lévy frères.

Mme Fould, qui signait Gustave Haller, est citée dans toutes ses lettres de Nice avec la plus respectueuse admiration. C'est en partie par elle qu'il connut le prince Stirbey; jamais il ne manqua de lui témoigner de la reconnaissance, et, à Courbevoie, cette poignée de fleurettes, jetée d'une main mourante, en fut le suprême gage.

Graveur non moins que dessinateur, il a laissé des preuves de son talent d'aquafortiste. Valenciennes en conserve de nombreuses. Les unes sont entièrement de lui, faites sur de grosses plaques de zinc dont il ne couvrait que la moitié, réservant la place de personnages accessoires qu'il n'exécuta jamais; les autres en collaboration avec Paul-Émile Foucart (1), son élève et celui du peintre Sellier. Dans les premières, un *Enfant debout*, les jambes croisées, les yeux levés au ciel et écrivant sur une tablette (2). On y lit, à la plume : « *Première gravure. A mon jeune ami Paul Foucart. J.-B. Carpeaux* 1860 ». Elle fut exécutée à Paris au printemps de l'année indiquée, dans l'atelier de Soumy. *Monsieur Divuy en colère*, signée Diafoirus, inv. et fecit 1860. « M. Divuy était un bourgeois de Valenciennes célèbre sous le second Empire par ses démêlés avec l'administration municipale. Un jour de grand dîner chez lui, des vidangeurs vinrent s'installer dans le voisinage. Il sortit et leur fit une scène. Carpeaux, qui passait, dessina et grava ensuite l'image du fougueux opposant. » *Buste de jeune fille*, de la même année. Parmi les autres, signées *Carpeaux et Foucart, fecerunt* 1860, une série de trois, gravées sur une même plaque, puis séparées, représentant un homme nu, assis et méditant (épreuve retouchée à la plume par Carpeaux), un profil d'homme, deux têtes, de femme et d'enfant. Et une deuxième série de six têtes grotesques avec l'inscription : « *Al mio amico Paolo Foucart, J.-B. Carpeaux* 1860 », reproduite en mai 1876 dans le journal *l'Alliance des Arts et des Lettres.*

Il y a encore une *Paysanne italienne brouettant ses deux enfants*, et un encadrement pour la *Géométrie* de Descartes, dont le groupe principal est emprunté à un cul-de-lampe de Cochin. Et ces eaux-fortes, seules ou à deux, ne sont qu'une faible partie de tout ce que conservent d'anciens amis et les collections particulières....

LÉON RIOTOR.

(1) Une copie au Musée de Versailles.
(2) Boulevard Exelmans.
(3) Chromolithographie, Musée de Valenciennes.

(1) Né à Valenciennes le 20 février 18[illegible], mort en 18[illegible].
(2) 0,1[illegible] × 0,0[illegible].

Le Mois Artistique

Salon des peintres divisionnistes italiens (*Serre de l'Alma, Cours-la-Reine*). — La galerie d'art A. Grubicy, de Milan, a organisé dans les serres du Cours-la-Reine, là même où reposent nos Indépendants, un Salon des peintres *divisionnistes* italiens.

Cette étiquette est la raison du groupement étranger, à l'admiration duquel nous fûmes conviés; l'inventeur est Giovanni Segantini, un réel et célèbre artiste mort à quarante et un ans, le 28 septembre 1899, sur le sommet du Schafberg. En parlant de la nature du phénomène lumineux qui exige l'application du divisionnisme, il écrivit : « Aujourd'hui, ce fait est démontré par la science, et maints peintres de tous les temps et de tous les pays en avaient déjà eu une connaissance directe avant moi. Le premier fut Beato Angelico. Je n'ai fait que démontrer sa complète logique, par une étude amoureuse et diligente de la nature sincère. Pour moi, cette manière de peindre fut une nécessité absolument personnelle et spontanée ». Néanmoins, il me paraît inutile d'attribuer une trop grande importance à ce qui n'est qu'un procédé d'exécution picturale, et nous en savons chez nous qui ont fait quelque rumeur, comme le pointillisme, par exemple ; qu'importe tout cela? Qu'importe aussi cette affirmation de M. Achille Locatelli-Milesi dans la préface du catalogue : « Désormais cette technique est reconnue la seule pouvant donner des résultats positifs ». Il y a, en Italie même, quelques chefs-d'œuvre antérieurs à cette manière, faudrait-il les renier? le patrimoine artistique, dont nos voisins se montrent avec raison si fiers et si jaloux, se trouverait fortement diminué. Ce n'est pas la place ici du reste d'épiloguer sur ces fantaisies, je voudrais pouvoir les ignorer et les oublier, pour rendre compte simplement de l'exposition.

Une constatation s'impose, c'est que les adeptes du divisionnisme maintenant obtiennent ce résultat étrange de faire des tableaux qui semblent tissés avec de la soie : ainsi les Verdures de Piero Focardi, la *Vallée de Malenco* de Mario Segantini, le *Matin sur les Alpes* d'Omio, les Lointains bleus de Rubaldo Merello, les Paysages de Barrachini-Caputi, les Neiges de César Maggi ; je préfère les Marines de Guido Cinotti, où la facture n'a pas les exagérations précédentes.

Carlo Fornara, dont certaines toiles rappellent absolument les panneaux de soie que fait exécuter Félix Bracquemond, prouve, avec son *Après-midi d'octobre* et sa *Nuit sur le lac*, qu'il est un très bon paysagiste, à la vision subtile et saine parfois ; mais, en quelques-uns de ses tableaux, les personnages et les animaux paraissent comme découpés et rapportés, cela donne la sensation de reliefs.

Giovanni Segantini est un maître, aussi bien avant qu'après la révélation : dans la *Récolte des potirons*, dans l'*Idylle*, de sa première manière, il y a une rusticité synthétique à la Millet, une coloration assombrie et puissante, une fougue même qu'il perdit par la suite ; les *Heures du matin*, demeurées à l'état d'esquisse, ont le charme primesautier d'une allégorie légère, effleurée, qui serait devenue effilochée par le procédé laborieux de plus tard ; un chef-d'œuvre est le tableau des *Deux mères* avec, sur le groupe de la femme et de l'enfant, le reflet de la lanterne, une émotion quasi religieuse se dégage de cette étable où le mystère de la vie féconde s'épanouit ; on songe à la nuit de Noël, et l'on songe à Rembrandt ; la patine du temps a déjà resserré le tissu de la fameuse technique, et toute l'attention n'est pas arrêtée au procédé de l'exécution ; l'âme de la composition séduit, et l'on se rappelle ce qu'écrivait l'artiste : « J'ai vécu longtemps avec les animaux afin de comprendre leurs passions, leurs douleurs et leurs joies. J'ai observé les rochers, les neiges, les grandes chaînes de montagnes, les brins d'herbe et les torrents, et j'ai cherché dans mon âme la pensée de toutes ces choses. J'ai demandé à la fleur ce qu'était la beauté universelle, et la fleur a répondu en parfumant mon âme d'amour ». Et encore : « L'œuvre d'art, étant une interprétation de la nature, renferme d'autant plus d'éléments spirituels reproduits avec sentiment de noblesse dans la forme qu'elle s'éloigne de la conception du vulgaire. Elle n'est appréciée que par les gens qui, grâce à un amour long et patient, ont pu élever leur esprit à la perception et à l'assimilation de ces éléments spirituels.... » Des deux grands tableaux la *Vie* et la *Mort*, le second porte cette inscription : « Inachevé à cause de la mort de l'auteur ». N'est-ce pas son propre destin qu'il prophétisait ainsi, par cet enterrement solitaire dans le décor enneigé des hautes montagnes?

Gaetano Previati, dont l'œuvre nombreuse



Enfant jouant avec un chien.

encombre la plus grande salle de l'exposition, a éprouvé le besoin d'écrire aussi et d'expliquer ses théories ; de l'ouvrage qui vient de paraître, son biographe Locatelli-Milesi parle ainsi : « Dans le second volume, Previati attaque le grand problème de la traduction pittoresque des couleurs et des lumières. Il a compris que dans l'étude de ce problème il y a l'esprit véritable de la peinture moderne (!) ; que sa résolution sera la grande conquête des peintres nouveaux, le pas qui ouvrira les grands chemins.... Il démontre, par l'ample analyse des lois physiques et physiologiques, que – aujourd'hui que l'observation des ambiances à grande lumière a convaincu tout le monde de l'impuissance des vieux moyens pittoresques, et que les découvertes sur la décomposition de la lumière ont permis d'expliquer scientifiquement l'origine du phénomène lumineux — une nouvelle application des couleurs de la palette est nécessaire ; application apte à répéter, autant que possible, le procédé naturel par lequel la rétine perçoit la sensation lumineuse. La théorie de la division de la couleur s'appuie sur des conclusions scientifiques, qui sont la force de ce moyen d'art et la garantie de son avenir ! » Des mots ! des mots ! des mots ! Considérons l'œuvre : d'abord, de la première époque, un *Clair de lune* qui est une belle page de poésie mélancolique, *Roméo et Juliette*, un duo passionné noir et boueux, les *Funérailles d'une vierge*, procession d'un rythme heureux, qui a les clartés blondes de certaines illustrations de Gustave Doré ; puis l'ambition lui naît de redevenir un Primitif, et c'est alors l'interminable *Via Crucis*, d'une figuration laide et monotone, les *Assomptions*, avec des envolées d'anges aux grandes ailes d'une coloration jaunâtre et pâteuse. De très beaux dessins, d'allure décorative, simplement au fusain, racontent l'*Épopée de Legnano*, la prière, la bataille, la victoire.

Tous les monotypes d'Adolphe Magrini sont délicieux d'observation attentive et spirituelle, ses ours, lions, éléphants, bisons, tigres, chevaux, chats, etc. ; un dessin scrupuleusement exact, une coloration harmonieuse.

En la galerie du pourtour, où se trouve le buste puissant de Segantini par Troubetzkoy, sont des eaux-fortes de ses principales œuvres par Gottardo Segantini, notamment de son fameux triptyque dans l'encadrement ornemental qu'il avait projeté.

Bien que le divisionnisme ne soit qu'une théorie picturale, il y a encore au Cours-la-Reine de la sculpture, des meubles et de l'argenterie. Libero Andreotti tortionne des petits bronzes à la façon rodinesque, mais stationne bien loin et bien au-dessous du génie auquel il pense. Carlo Bugatti a rapporté de Milan quelques pièces de l'ameublement byzantin qui lui valut là-bas les plus hautes récompenses, formes étranges qui siéraient à un décor de *Theodora*, et montre des échantillons du service à thé qu'il exécute chez Hébrard. Son fils, Rembrandt Bugatti, dont nous avons dit récemment, ici même, tout le mérite d'animalier, veut se hausser à de la sculpture plus importante; le grand plâtre qu'il intitule la *Brute* est un effort louable, patient, énergique, les formes rendues par plans larges, la facture moins instantanée, moins pittoresque aussi ; nous avions déjà vu et noté de lui, à une exposition précédente, des statuettes de femmes et de lutteurs : c'étaient encore des figurines; cette fois-ci, l'artiste aborde la grande statuaire; il faut le féliciter de sa tentative, et attendre avec confiance la prochaine réalisation de ses projets ambitieux.

P.-S. — Ce salon des Divisionnistes italiens a soulevé maintes discussions dans le monde des artistes. Je reçois de M. Jeanès, le triomphant aquarelliste, une longue lettre qu'il me faut, à mon grand regret, écourter, mais dont la verve très judicieuse vaut d'être consignée ici :

« Mon cher ami,

« Comme, en France, on ignore presque tout de l'art étranger, le salon des *Divisionnistes italiens* pourrait paraître, selon l'assertion de son catalogue, « l'ensemble des forces les plus jeunes et vivantes » de l'Art en Italie. C'est contre quoi je voudrais vous prévenir. Mais ne l'êtes-vous pas déjà? J'ai connu à Venise, assez longtemps pour les estimer, de braves peintres sincères et actifs, sensibles et passionnés, qui cherchent, comme les braves peintres de partout, un bon métier pour traduire leurs émotions, et ils y atteignent souvent. En outre, ils sont tous divisionnistes et complémentaristes. Ne le sommes-nous pas aussi, *o piu, o meno*, comme eux? Enfin ces mots ridicules désignent-ils rien de neuf? Depuis qu'on peint, depuis toujours, les maîtres ont su faire chanter un ton par un autre. Au moyen de préparations ou de rapports, de grandes nappes ou de touches multipliées, n'importe, le problème se résout selon des principes que Chevreul a peut-être établis scientifiquement, mais que les vrais peintres, bien avant lui, appliquèrent d'instinct dans la mesure où leurs matériaux le permettaient. Vous connaissez les fresques aux visages de terra rosa ombrés de terre verte ; tel théoricien de l'école Segantini a célébré le divisionnisme de Botticelli ; les nacrés de Rubens sont obtenus par demi-pâtes hardiment nuancées et les vibrations profondes de Rembrandt par un pointillisme qu'on distingue encore sous la résine ; il suffit de penser à Delacroix et

à Fantin pour reconnaître que la théorie ne date pas de Segantini ; enfin, si l'on veut trouver une doctrine et une application rigoureuses des principes, il faut arriver à Charles Henry (cercle chromatique) et à Seurat : nos Signac et nos Cross s'y conforment avec plus de respect que ne firent jamais ni Segantini, ni aucun des peintres de M. Grubici. »

A propos des tableaux de Segantini, sur les sommets, une jolie impression :

« ... En haute montagne, le crépuscule est une ivresse. L'atmosphère profonde traîne des brumes infinies ; elles s'élèvent, lourdes ou transparentes, s'évanouissent, renaissent, transfigurent de moment en moment un monde jamais pareil. Un effet analogue à celui de la Vie peut durer une demi-heure. Il se renouvelle deux ou trois fois dans la saison. Faut-il insister? La nature fuyante ne laisse au peintre le plus agile que le temps de prendre des notes. C'est dans le recueillement qu'il retrouve son émotion ; c'est à l'atelier qu'il rassemble les ressources de son métier pour la traduire. Voyez-vous Millet grattant sa toile chargée de quintaux de céruse?

« Cher ami, gardons nos sympathies à d'autres peintres italiens vivants, l'élite et l'avenir de leur pays ; souhaitons que leurs querelles (fécondes, nécessaires, comme les nôtres) ne les empêchent pas de se manifester un jour à Paris. Nous connaîtrons alors « les forces les plus jeunes et vivantes » de l'Art moderne en Italie. « Divisionnistes italiens » n'est qu'une raison commerciale.

« Cordialement.

« JEANÈS. »

VINGT TABLEAUX DE J.-C. CAZIN (*Galerie des Artistes modernes*). — Après la grande école des paysagistes français, Rousseau, Daubigny, Corot, après l'efflorescence impressionniste, Monet, Sisley, Renoir, Pissaro, il y avait place pour une vision spéciale de mélancolie triste, de douceur calme ; J.-C. Cazin, un admirable artiste, a apporté une note très spéciale, que nous avons déjà définie et louangée ici-même, lors de l'exposition posthume qui emplissait toute une salle à la Nationale ; dans les vingt tableaux qu'on réunit aujourd'hui, nous retrouvons l'émotion charmante de son art, ces gris sombres des ciels du Pas-de-Calais, la morne solitude des dunes, les verdures rares et pâles, les petits villages qui ne vivent dans la nuit que par une unique fenêtre allumée, les routes désertes sous la pluie, les étendues balayées par l'orage ; ce n'est [illegible]inistre, non, mais on subit comme une emprise [illegible]uil, c'est ouaté de nuages lourds, de lointains [illegible]és, et des figures comme celle de la *Lassitude* [illegible]ent en juste harmonie avec le décor. Un paysage de Cazin, dans une galerie d'amateur, c'est le coin de rêve dont on ne se lasse pas, l'œuvre précieuse que l'on contemple longtemps, suggestive de pensée et de songerie.

AQUARELLES DE BOGGS (*Galerie Georges Petit*). — Des zébrures violentes, audacieuses, un gribouillis rapide d'esquisse, le crayonnage apparent, la facture évoque un peu Jongkind, sans atteindre cependant à sa réelle maîtrise ; c'est moins sommaire, moins d'impression unifiée, de vision claire et preste ; il y a comme du romantisme dans les pages de Boggs, une fièvre hâtive de rendu, un tournoiement de traits, primesautiers, pittoresques, et tout cela diffère, heureusement, de la sagesse des Aquarellistes français.

DESSINS ET AQUARELLES DE GABRIEL NICOLET (*Galeries Arthur Tooth et Sons*). — Des chapeaux de paille comme celui de l'Impératrice dans le portrait de Winterhalter, des robes légères à fleurettes telles qu'en portaient nos grand'mères, de jolies attitudes, de la grâce et du charme ; ce n'est pas le modernisme exacerbé d'un Helleu ou d'un La Gandara, mais une exquise fantaisie où il y a du Deveria plutôt ; la femme lit, arrange des fleurs, assise à la fenêtre, range des lettres dans son secrétaire, glisse un billet dans un tiroir secret, câline un oiseau favori, se mire à sa toilette, chiffonne son ombrelle, feuillette un album sur une terrasse au bord de la mer, cueille une gerbe dans son parc, contemple la miniature d'un être cher, se livre agenouillée en dévotion, hèle de la rive une barque de canotiers, et tout cela qui est le détail varié, incessant, d'une existence, est prétexte à des poses gentilles, à des gestes mignards, et aussi à des colorations tendres, des roses pâles, des bleus très doux, les ombres à peine foncées, le crayon teinté de pastels tendres. Un échantillon de cette manière est une aimable chose à regarder.

EXPOSITION DU LIVRE (*Grand Palais*). — Tandis que de nombreux visiteurs s'arrêtent à voir vivre cette admirable machine, la linotype, s'initient ailleurs à toutes les technicités de l'industrie du papier imprimé, s'attardent à regarder des spécimens de publications illustrées dans les divers stands, Hachette, Juven, Lafitte, etc., s'amusent aux attractions diverses qui remplissent la grande nef du Palais, — nous goûtons surtout la partie purement artistique que nous trouvons çà et là : dans les vitrines des Cent bibliophiles où sont ces précieuses éditions, le Huysmans de Lepère, le Gabriel Mourey de Chahine, le Camille Mauclair de Delcourt, le Maupassant de Legrand, et encore le Baudelaire de Rosenfosse, le Flaubert de Roche-

grosse, et encore des Gautier, des Mérimée, etc. dans la Rétrospective, où les collectionneurs ont prêté des documents iconographiques du plus réel intérêt, où à côté de pièces d'histoire il y a des curiosités pour la chronique, tels les dessins du Prince Impérial appartenant à notre confrère G. Montorgueil ; dans la section des Beaux-Arts, où sont, de Barwolff des grouillements pittoresques de foule, de Joannon des rives de Seine d'exécution preste, de Deconchy de fines aquarelles, d'Alexis de Hanzen une suite importante et variée de peintures et d'aquarelles, des marines puissantes, une Venise exactement poétique, des vagues farouchement rythmées.

Une section importante et à laquelle aurait pris plaisir l'avisé collectionneur qui vient de mourir, M. Ernest Maindron, est celle des affiches, plusieurs salles aux murailles bariolées de toutes ces grandes images violemment coloriées dont la réclame commerciale est insatiable, depuis le bonhomme *Je sais tout* de Grün jusqu'aux caricatures mondaines de Sem ; une histoire de l'affiche illustrée serait une monographie intéressante à écrire ; on en épinglerait aisément là les documents, surtout ceux d'aujourd'hui, les silhouettes théâtrales de de Losques, les ribauderies de Grün, les modernités de Guillaume, les paysages de chemins de fer de Poilpot, les draperies de Pal, les grotesques de Léandre, les Montmartroises de G. Redon, les drolatiques personnages d'Abel Faivre, les grivoiseries de Gerbault, et surtout les outrancières palettes de Cappiello, l'affichiste de maintenant qui a le plus le sens de la couleur raccrocheuse, du placard tirant l'œil, violentant l'indifférence du promeneur, le forçant à traverser la rue pour aller voir sur la palissade de quelle liqueur ou de quel magasin, ou de quelle nouvelle pièce il s'agit, un des premiers, certes, des peintres qui s'adonnent au carnaval des murs.

Parmi ces multiples papiers collés, dans un tohu-bohu d'enseignes, une note d'art véritable apparaît tout à coup, et c'est un Chéret qu'on aperçoit ; celui-là, qu'on n'imite pas, qu'on ne saurait égaler, demeure le Maître ; une réunion de ses affiches formerait une façon de Musée très spécial en efflorescence de joie et de joliesse.

Le concours Lépine (*Salle du Jeu de Paume*). – C'est la septième fois que la Société des petits fabricants et inventeurs français organise son concours de jouets, inventions nouvelles et articles de Paris ; cette manifestation annuelle, très amusante, relève de la chronique quotidienne, et nous n'en pourrions parler ici s'il n'y avait pas, à côté des aéroplanes, des sous-marins, des automobiles minuscules, — les jouets de Caran d'Ache.

Lors de l'exposition des Humoristes, le spirituel dessinateur avait déjà dressé dans son stand une drolatique armée en bois coloré et articulé dont ici même une reproduction fut donnée ; cette fois, il a sculpté des chiens : la levrette héraldique, le basset allemand, le ratier, le fox-terrier, le tékel, le loulou, le bull-dog, le caniche ; ces animaux, très ressemblants par les caractéristiques de leur race, ont de plus, comme chez Grandville ou chez Vimar, des physionomies expressives d'humanité ; Marius et le lion est un groupe comique, d'une tartarinade exquise.

La série de *Nos Idoles*, par Moloch, forme une comique galerie des Souverains ; on y trouve le roi d'Espagne et son poupon, celui d'Angleterre tenant un rameau d'olivier à la main, l'empereur d'Allemagne effeuillant une marguerite, etc.

Les *Bonshommes*, de Grandval, sont plus essentiellement parisiens, représentant les acteurs célèbres dans leur rôle typique : Mounet-Sully, Silvain, Sarah, de Max, Polin ; autant qu'en un croquis de Sem ou de Cappiello, l'attitude est exacte, le geste vrai, la tête parlante ; pour un Guignol moderniste ce sont figurants pittoresques, qui dérivent, sans que personne l'ait rappelé du reste, des fameux Pupazzi du bon Lemercier de Neuville ; dans une Histoire des Marionnettes, ceux-ci succéderaient à ceux-là, qui leur étaient bien supérieurs certainement [illegible] puisqu'ils étaient animés !

Maurice Guillemot.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ANGLETERRE

Mme Edwin Edwards, veuve du graveur bien connu, qui, de son vivant donna à la National Gallery le beau portrait, par Fantin, de son mari et d'elle-même, morte, a légué encore deux Fantin : *Roses* (1864), une de ses œuvres les plus charmantes, et *Pommes*, une petite nature morte. Un troisième legs, une ébauche de Corot, *le Marais, Arleux-du-Nord*, n'est pas d'une grande importance, mais c'est joli comme couleur, avec ses taches grises et vertes, et c'est intéressant, étant le premier exemple de ce grand maître qui a trouvé place à la National Gallery. Espérons que sa présence, quoique tardive, aura l'effet d'encourager les autres !

Cet été, pour la première fois, Isabey aussi est représenté dans ce musée par deux de ses belles aquarelles, prêtées par M. J. C. J. Drucquer ; et, par la complaisance du même savant collectionneur Anton Mauve, J. Maris, Bosboom et Israels firent leurs débuts dans la salle Hollandaise.



D. Y. CAMERON — VUE DE BELGIQUE (eau-forte)

Il faut ajouter que le nouveau directeur, Sir Charles Holroyd, a fait des changements considérables dans l'aménagement de la National Gallery. Tous les écrans heureusement ont disparu, et on a ôté les verres de plusieurs tableaux, supprimant ainsi les reflets si gênants. La *Peel Collection* est sagement dispersée ; la salle XII est maintenant acquise aux peintres des Pays-Bas et, dans la place d'honneur, l'*Avenue* d'Hobbema, autrefois cachée dans un coin. Dans la salle X, on a nettoyé les Rembrandt qui sont pendus avec bel effet entre les merveilleux paysages de Koninck qu'on ne reconnaît presque pas, tant ils sont éclairés par leur nettoyage. Les grands Rubens, autrefois indignement pendus beaucoup trop haut dans cette salle, sont maintenant en première ligne dans la salle XIII, une véritable *Salle Rubens*, malgré la présence de certains Jordaens et Vandyck, notamment le nouvel achat, la virile tête du *Marchese Giovanni Cattaneo*, peint par Vandyck à Gênes, qui a coûté 337 500 francs. Le grand Véronèse, *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, jadis un peu écrasé dans la salle Vénitienne, a été placé dans la salle IX où était la *Vierge* de Leonardo. D'ici le Leonardo et les Corregios ont été à la salle IV.

Pour la plupart, les nettoyages ont été faits avec une grande discrétion ; les de Koninck, surtout, ont beaucoup gagné, ainsi que le *Marchand juif* de Rembrandt, dont la couleur somptueuse de la manche bouffante était cachée sous la poussière des siècles.

* * *

Il y a encore des changements et des dons à noter à la *National Gallery of British Art*, mieux connue sous le nom de *Tate Gallery*, où M. D. S. Mac Coll, le directeur érudit, entre en rivalité amicale avec son confrère, Sir Charles Holroyd, en donnant le plus de valeur possible aux trésors confiés à ses soins. D'un corridor obscur à la *National Gallery*, M. Mac Coll a délivré deux vastes toiles, par James Ward, illustrations remarquables du talent de cet artiste comme peintre d'animaux et aussi comme paysagiste dramatique. Les teintes sombres, la disposition austère, les bestiaux rapetissés par les falaises escarpées qui les encadrent, ces toiles, les points de mire de la première salle, présentent un aspect assez frappant. Les œuvres préraphaélites, jadis dispersées, sont réunies sur le mur de la salle principale, ayant pour pendant sur le mur en face un groupe représentant les grands coloristes modernes : Watts, John Phillip, Hilton, Alfred Stevens. Il ne faut pas confondre ce dernier avec l'artiste belge du même nom. Le Stevens anglais, auteur du *Wellington Monument*, à Saint-Paul's, était peintre, statuaire, architecte, un génie méconnu avec la toute-puissance des maîtres de la Renaissance. Un magnifique portrait par lui de *Morris Moore*, le don *National Art-Collections Fund*, a été ajouté ce mois aux chefs-d'œuvre par lesquels il est déjà

représenté dans ce musée. Dans une autre salle sont rangées les œuvres de nos jeunes. La place d'honneur est donnée au portrait équestre, le *Lord Roberts*, par Charles W. Furse, que la mort prématurée empêcha d'achever. Inachevé, c'est cependant un digne hommage à Velasquez car c'est sa *Reddition de Breda* qui lui a inspiré l'idée de ranger les lanciers indiens derrière le général, contre le régiment écossais qui le passe avec tant de verve. Un second groupe équestre, *Le Retour d'une promenade à cheval*, et la demoiselle avec ses deux lévriers, *Dans les hautes terres*, témoignent encore du grand talent de Furse. Dans la même salle, la *Fantaisie en Folie* de Robert Brough nous rappelle une autre perte cruelle cependant que la *Lamentation des Juifs à la Synagogue*, par Will Rothenstein nous console d'avoir heureusement encore vivants des jeunes de grand talent et d'originalité, parmi lesquels M. Rothenstein l'interprète réaliste de la vie juive moderne n'est pas assurément le moindre. Ici aussi se trouve un [illegible] du nouveau directeur, *Au piano*, une vision gracieuse de jeune fille par Franck Potter, un camarade de Whistler et un coloriste tendre dont le fin talent n'est pas suffisamment connu. Avec tout ceci et des aquarelles [illegible] vraiment étonnantes de H. B. Brabazon [illegible] la peinture indépendante anglaise donne une meilleure [illegible] de ce qui fait sa marque de nos jours que les salles monotones remplies avec les toiles académiques de la *Chantrey Collection*.

Le British Museum a récemment acquis la collection très riche des gravures sur bois japonaises en couleur formée par M. Arthur Morrison le romancier bien connu.

* * *

M. D. Y. Cameron, l'artiste écossais, bien connu par ses peintures et par ses eaux-fortes, a eu un grand succès avec son exposition chez MM. James Connell et fils, 47, Old Bond Street. Nous devons à leur courtoisie de reproduire ici un tableau de sa nouvelle série *Belgique*, avec lequel il a fait sensation parmi les amateurs de Londres. Il faut avouer que dans cette série M. Cameron, toujours homme de talent, se surpasse lui-même et se révèle tout à fait maître pour le ton et les valeurs.

FRANK RUTTER.

AUTRICHE

La vie slave en Autriche-Hongrie, en dehors même des patries tchèques et polonaises de plus en plus cohésives et fortement constituées, est, sous tous les rapports, l'un des plus merveilleux champs d'études que la vie moderne d'Europe réserve à l'observateur. Voici, par exemple, cette extraordinaire nation slovaque, à cheval sur une frontière naturelle et politique qui la tranche en deux, les Carpathes occidentales, et en fait une moitié à peu de chose près aussi libre et heureuse que possible en Autriche et l'autre complètement annihilée en Hongrie eh bien, elle vit tout de même de sa pauvre vie hémiplégique, en dépit de conditions intolérables à son développement, et petit à petit elle atteint à une culture artistique, qui l'aura bientôt mise de plain-pied avec les nations plus favorisées de l'Empire.

A Luhacovice (prononcer Louhatchovitzé), l'endroit de bains le mieux fréquenté des populations du groupe ethnographique tchéco-slovaque, leur petit Carlsbad analogue au Zakopane des Polonais, a eu lieu cet été une exposition des peintres *slovaques de Hongrie* dont la signification historique est peut-être plus grande qu'artistique, encore qu'il n'y ait que des éloges à décerner à la peinture de ces messieurs. On remarquera tout d'abord qu'avec l'indication *slovaque de Hongrie*, une telle exposition ne pouvait avoir lieu qu'en Autriche. Il y a quatre ans, lorsque le même petit groupe débuta à l'exposition de Zilana (Hongrie slovaque), les vocables magyars étaient seuls tolérés pour désigner des choses slovaques.

MM. Gustave Mally, Émile Pacovsky et Jaroslav Augusta représentent désormais aux yeux du monde la moitié souffrante de leur patrie. Une tâche grandiose et touchante entre toutes ! Aussi se vouent-ils à peu près exclusivement à la peinture du paysage et de la vie slovaques. Les 80 numéros exposés à Luhacovice nous montrent les villages blancs à toits de chaume, la vie des champs et des pâturages, les paysans dans leurs costumes bariolés, les troupeaux et les bergers uniformément gris, le repos dans les sillons ou au bord des sentiers, des filles et des femmes dans l'atmosphère sacrée de l'église ou dans des intérieurs nus et silencieux, les mendiants devant des portes, dans leur *halena*, manteau à dalmatique brunie par le soleil et la pluie ; des sites de la Polana, la montagne légendaire slovaque de la région héroïque de Dietva ; les processions de l'année ecclésiastique ; les enfants qui barbotent dans les ruisselets ; les faucheurs dans les prés fleuris, les danses sur l'aire battue, etc., etc. Tout cela, d'une peinture sobre et large où se trahit, indéniable et souveraine, l'influence d'un maître, et d'un maître en dehors de toute Académie.

Ce Maître, l'un des plus grands de l'Europe centrale d'une autorité efficace par le seul exemple, absolument analogue à celle qu'exerça en Roumanie ce magnifique Grigoresco que l'on vient d'enterrer d'une façon si touchante à Campina, cercueil traîné par les bœufs blancs qu'il a peints toute sa vie, ce Maître aussi admiré à Vienne qu'à Prague, vu de temps en temps à Munich, connu à Paris peut-être du seul Rodin qui fut son hôte lors d'un voyage triomphal au pays tchéco-slovaque, s'appelle Jozka Uprka.

L'œuvre de Uprka, publiée à Prague tant dans les albums de la maison Koci que dans les publications de la Société Manes, contient toutes les annales poétiques des Slovaques de Moravie : Hésiode et Théocrite déguisés à la slave et traduits par le pinceau d'un peintre qui sait ce qu'est de la belle peinture. Elle se réfère en effet plus à Rubens et à Vélazquez que beaucoup d'autres artistes à propos de qui la critique a coutume de prononcer assez légèrement ces grands noms. Quelques-unes de ses œuvres sont visibles aux Galeries Modernes de Vienne, de Prague et de Brno que nous laissons à tout le plaisir aux Allemands d'appeler Brunn. A Prague on a mis un soin jaloux à ce qu'il ne soit pas représenté par un de ses chefs-d'œuvre : on lui a insidieusement commandé la copie de l'un d'eux, copie qui se ressent du peu d'enthousiasme avec lequel elle a été exécutée. C'est à ses expositions spéciales de loin en loin à Vienne ou à Prague qu'il faut juger de l'œuvre de cet artiste merveilleux, lequel vit modestement hors des grandes villes, à trois heures d'un chemin de fer local où il passe bien trois trains lambins par jour, dans un petit village isolé au milieu des [illegible] [illegible] dont on n'a pas idée chez nous.

Cette œuvre est, par ses sujets, l'une des plus folles qui

existent à nos yeux occidentaux. Il y faudrait tout un cours de folklore et des descriptions de costume à n'en pas finir.... Les détracteurs haussent dédaigneusement les épaules et disent : *peinture ethnographique* ! Une bêtise est vite dite. Et les infantes de Velazquez, alors? Et les Castillans de Zuloaga? Peinture ethnographique aussi, peut-être? D'où vient que l'admiration pour les témoignages historiques dans le temps comportent une sorte de discrédit pour les témoignages historiques dans l'espace? Les costumes rouge et orange fabuleux des femmes slovaques de Moravie ont le même droit à une expression artistique que les robes de deuil des Bretonnes de votre admiré Charles Cottet. En Autriche seulement on en doute, ou on fait semblant d'en douter pour des raisons politiques. Il faut absolument que l'on ignore le plus possible à l'étranger une Hongrie slave, une Autriche slave et surtout *une culture, un art slaves* en Autriche-Hongrie.

Je n'ai pas pu arriver à me procurer une illustration d'après Uprka pour cette chronique. A Prague même, après une année de constantes démarches, j'ai échoué devant la mauvaise volonté évidente du seul personnage qui pouvait en disposer. C'est pourquoi j'ai indiqué — une fois n'est pas coutume — les publications par lesquelles il est possible de s'en faire une petite idée.

L'œuvre de Jozka Uprka est l'une des plus importantes découvertes à faire par la critique d'art hors des frontières de France.

William Ritter.

BELGIQUE

Le Salon triennal qui vient de s'ouvrir à Bruxelles marque un retour de plus en plus accentué de l'école belge vers l'étude de la figure pendant longtemps négligée pour le paysage. Je vous ai signalé déjà ce mouvement qui se manifestait de façon évidente dans les expositions de cercles. Il montre au Salon de Bruxelles une sorte d'épanouissement en lequel il faut chercher le réel intérêt qu'offre ce Salon.

Évidemment, il y a toujours eu en Belgique des peintres de figures; il y en eut même toujours de très remarquables ; après les Leys, les Eugène Smits, les Stevens, les Agneessens, il y a eu les De la Hoese, les Frédéric, les Laermans, les Mellery et tant d'autres. Mais, tout de même, dans les expositions, il y avait beaucoup plus de paysages, de natures mortes, d'intérieurs et de fleurs que de portraits et de compositions. Il en fut ainsi pendant vingt ans à peu près, pendant toute la période des hésitations et des tentatives de la peinture contemporaine à la recherche d'expressions nouvelles. Il semblait que les artistes hésitaient à faire servir à leurs expériences la figure humaine, à faire servir ses formes précises et éternelles à des essais d'interprétation peu sûre.

Aujourd'hui que l'heure des tâtonnements est passée, que le souci de peindre la lumière a trouvé, dirait-on, ses moyens d'expression en dehors des exagérations et des bizarreries, on revient à la figure. Et presque tous les jeunes en font.

En réalité, la figure n'avait point été abandonnée. Même ceux d'entre les artistes belges qui semblaient n'être que des paysagistes l'étudiaient. Verstraete et Claus ont montré souvent des figures peintes. Courtens en a fait surgir dans ses magistrales évocations de la terre flamande et, à l'exposition de ses œuvres organisée par Termonde, sa ville natale qui vient de le fêter, on a pu admirer des têtes de femmes d'une étrange grandeur, dessinées au fusain dans une lumière magique. Mais c'étaient là travaux exceptionnels et timides, eût-on dit.

Aujourd'hui nos peintres reviennent résolument à la figure, voire à la grande composition. Et ils apportent à son interprétation le bénéfice des recherches longtemps poursuivies par les paysagistes.

Je me bornerai à vous signaler les envois étrangers : français, anglais, allemands, hollandais, espagnols. La plupart fort intéressants, ils ne révèlent rien, sont connus des habitués des Salons de Paris. Du côté français, il y a un panneau décoratif de Besnard, deux paysages de Monet, deux Renoir, deux portraits de Cottet, un Desvallières, un Cormon, deux Raffaelli, des portraits de Marcel Baschet, une délicate étude de Henri Martin, trois beaux portraits de Jacques Blanche, et des nus de Caro-Delvaille, qui est incontestablement l'artiste étranger le plus admiré. Lavery, avec le portrait délicieusement féminin d'une mère et de ses deux enfants, Austen-Brown, avec des figures de paysannes, d'un lyrisme puissant et d'une exécution solide dans leur caractère d'apparition, Newberry, Macaulay-Stevenson, représentent l'école anglaise; Schlichting, Arthur et Eugène Kampf, l'école allemande ; Mesdag et Sluiter, l'école hollandaise ; Acosta, Anglada et Lopez-Mezquita avec sa grande toile de portraits : *Mes amis*, l'école espagnole.

Du côté belge, ce qui attire tout d'abord l'attention, c'est une série de travaux de peinture monumentale exposés dans la section d'art décoratif qui contient beaucoup de choses intéressantes, mais des bibelots en trop grande abondance.

Dans ces travaux de peinture monumentale s'affirme tout un renouveau. Malgré l'absence complète d'encouragements officiels, de commandes, une pléiade d'artistes se consacrent, depuis des années, avec une admirable ténacité, avec un désintéressement émouvant, à cet art élevé. Fabry, Delville, Levêque, Montald, Ciamberlani ont donné ainsi, sans aucun espoir de placement, des œuvres importantes. Tous exposent cette fois, et des nouveaux venus surgissent autour d'eux. Dans les grands panneaux qu'ils montrent, et dans les projets de M. Colmant, de M. Langaskens, de M. Arto't, on peut étudier curieusement les aspirations d'un art qui cherche un équilibre entre la pensée sereine, la forme pure, la couleur discrète exigées par la destination de l'œuvre et les traditions d'une école avide de puissance et d'éclat.

Cet équilibre est souvent atteint par les peintres belges dans les tableaux de conception plus simple. La vision lumineuse s'est adaptée à la facture grasse, caressant voluptueusement la matière. Et le Salon compte quelques toiles à la fois puissantes, délicates et originales où cette adaptation se manifeste. C'est le *Bain* de M. Jean Souweloos, une délicieuse évocation de la maternité en une harmonie de couleur hardie, savante et tendre qui atteint la maîtrise ; c'est l'*Hérode* de M. Walter Vaes, une composition très curieuse : Hérode devant une table somptueusement dressée, dans une demi-obscurité où rôde une concupiscence, regarde danser Salomé ; ce sont les beaux portraits de M. De la Hoese, de M. André Cluysenaer, de M. Smeers, la chatoyante figure de femme de M. Blieck ; ce sont les toiles resplendissantes et tragiques de M. Laermans, celles en lesquelles M. Frédéric évoque avec la

plus savante minutie l'humble vie des paysans ; c'est le portrait pénétrant de M. Levêque intitulé *Lucrèce Borgia*, et l'ample et forte composition du même artiste : la *Meuse et ses affluents*. Ce sont encore un portrait d'homme dans un intérieur et la *Matinée à Ostende* de M. James Ensor, de couleur et de lumière si subtiles dans leur facture en apparence négligée ; une toile nouvelle de M. Henri Thomas : le *Rideau de Zéphyr*, dans laquelle cet artiste délicat pénètre enfin de sa couleur si étrangement rapide de la belle forme et de la matière heureuse ; les portraits de MM. de Lalaing, bien officiels et bien froids, et ceux plus personnels et plus hardis de M. Van Holder, de M. Pinot, de M. Divoort, de Mlle Brohée, de M. Oleffe, de M. Laudy, de M. Hentze, de M. De Boever, de M. G. M. Stevens, de M. Wattelet, de M. Rotthier, celui de M. Émile Motte, où tant de sérénité s'exprime dans un métier fervent, ceux de M. Henry de Groux, véhéments et étranges.

Puis lesnus de M. Speeckaert, de M. Luns, de M. Meetn, de M. Opsomer, celui, si chaudement enveloppé de bleus, de M. Swyncop, celui, si lumineux, de M. Theunissen, celui de M. Herremans.

Il faut citer encore, parmi les peintres de la figure qui marquent en ce salon, M. Van Zevenberghen chez qui la couleur forte devient plus délicate, M. Michel, M. Bastien, M. Dierekx, M. Van Leemputten, M. Hagemans qui peint dans un caractère sauvage les émigrants d'Anvers, M. Melchers, M. Lantoine, M. Vermeersch, M. Marten Melsen, M. Gogo, M. Thysebaert, M. Posenaer, M. Thiébaut, M. Van Roy. Il conviendrait d'en citer bien d'autres, notamment parmi les jeunes qui briguent le prix Godecharles, bourse importante ; mais le jury doit se prononcer, et je me borne à constater que le concours est, cette fois, très brillant, révèle plusieurs vrais talents.

Parmi les envois de paysagistes, celui de M. Baertsoen attire particulièrement l'attention. M. Baertsoen a abandonné les vieilles villes flamandes. Il peint la banlieue industrielle de Liége. Son grand tableau, *Pays d'industrie sous la neige*, manque peut-être un peu d'unité dans le tumulte des cheminées d'usines et des fumées ; mais le peintre a réussi à maintenir dans ce paysage sans sérénité ses harmonies discrètes de couleur et le recueillement pensif qui donnent à son art une marque aristocratique. M. Claus n'a envoyé qu'une petite toile : *Premier rayon* (*septembre*) ; M. Courtens, M. Gilsoul se sont abstenus.

Il y a une petite salle consacrée à feu Théodore Verstraete dont on se rappelle la récente exposition à Anvers. M. Heymans expose une très belle page baignée de lumière mystérieuse ; MM. Mathieu, Bernier, Wytsman, Viérin, Taelemans, Houben, Willaert, Franz Verheyden, Simons, Billiet, De Saedeleer, Binard, Caron, Barwolt, Mlle Clémence Lacroix ont des envois intéressants. Il convient de signaler particulièrement les paysages ardennais de M. Heintz, d'une couleur vigoureuse dans un beau style, et ceux de M. Bytebier d'une pénétrante poésie, aussi le coin de vieille ville de M. Gevers, où l'atmosphère chuchote si furtivement.

Des marines lumineuses chatoyantes où les barques ont une grandeur héroïque, de M. Hens ; d'autres, de couleur éclatante, de M. Apol ; d'autres encore de M. Baeseleer ; les intérieurs vibrants de M. Alfred Verhaeren, ceux de M. René Janssens, ceux de M. Hermann Courtens qui affirment un jeune talent de coloriste vigoureux, ceux de M. Thévenet, de couleur personnelle ; un admirable tableau de fleurs et d'accessoires de Mlle Alice Ronner, d'une suprême distinction dans la maîtrise de sa facture ; les natures mortes de M. Simonin qui révèlent un peintre original, à la vision saine. Enfin, dans la section des aquarelles et des dessins, un magistral intérieur d'église de Delaunois, des marines de Marcotte, les portraits de Lucien Wolles, de Khnopff, de Van Haelen.

Rodin a envoyé un buste d'homme à la section de sculpture où, à côté d'œuvres connues de Victor Rousseau, on admire un groupe de Kemmerich : *Communion*, d'une ampleur crispée, une *Circé*, de belle ligne décorative, de M. Puttemans, les *Aveugles*, de M. Charlier, des bustes de M. Rombaux, de M. Paul Dubois, un groupe de M. De Haen. Il y a aussi un immense groupe équestre de M. de Lalaing : *Lutteurs à cheval*.

Enfin, la section de l'art décoratif est très importante, aménagée avec beaucoup de goût et très riche en meubles, en bibelots.

* * *

Il convient de mentionner une exposition, au musée moderne, d'un nouveau cercle de jeunes, l'*Élan*. On y a remarqué de beaux paysages de grand style et de beau métier, de M. Bytebier, d'autres, de M. Meeuwis, et des œuvres pleines de promesses de MM. Thiébaut, Van Roy, Vandervelde, Geudens, Gastemans, Siéron, Proost.

* * *

A Termonde, l'administration communale et la population ont fêté, en une réception solennelle et un banquet, Frans Courtens. La ville natale de l'éminent paysagiste avait organisé une exposition de ses œuvres et de celles de quelques autres artistes originaires de Termonde, notamment Fernand Khnopff, Isidore Meyers et Wytsman.

GUSTAVE VANZYPE.

ITALIE

L'EXPOSITION de Venise enferme cette année dans ses salles quelques tendances encore vagues, qui peuvent cependant nous permettre de grouper quelques œuvres et d'en dégager une signification d'un certain intérêt pour la chronique même de l'évolution italienne en matière d'arts plastiques.

Une tendance poétique très sympathique certes et digne d'être suivie et encouragée, est celle qui nous est révélée par les peintres qui voulurent réaliser une « Salle du Rêve » où l'Art devait se montrer dans toute la pureté de son abstraction, et, par des œuvres rigoureusement choisies, devait constituer une sorte de zone idéale, d'oasis du rêve, au milieu des productions touffues du reste de l'Exposition.

Il est inutile de remarquer que cette séparation de l'Art en général et de l'Art du rêve en particulier est foncièrement fausse car tout l'Art est rêve, c'est-à-dire abstraction méthodique de la vie dans quelques rythmes-types qui l'immobilisent en la stylisant. Mais il y a là, sans doute, un signe des temps, dans le sens du mouvement esthétique idéaliste contre la reproduction d'imitation pure et simple de tout art réaliste, naturaliste, etc. C'est, en somme, le besoin esthétique encore une fois révélé du rêve qui doit triompher sur le portrait. La tendance des peintres de la « Salle du Rêve » est donc symptomatique et intéressante.

Au point de vue de la réalisation, de la manifestation

réelle de cette tendance, je dois garder un peu plus de réserve dans ma sympathie. Les décorations de M. Galileo Chini sont sans nul doute remarquables, mais leur manière plastique n'est pas neuve, et elle paraît par trop voulue.



G. A. SARTORIO — L'AMOUR ET PSYCHÉ (fragment)

Les frises des enfants si harmonieusement groupés, et dont le mouvement orné par les guirlandes riches est d'un rythme très doux et même émouvant, montrent encore une fois les qualités d'un vrai peintre, et d'un peintre puissant, mais on chercherait en vain dans les complications si savantes de lignes une forme nouvelle, une indication faite de surprise, la révélation d'un esprit qui voit la vie dans une source d'harmonie plastique originale.

La grande toile de M. Plinio Nomellini, qui semble résumer à elle seule toute la « quantité de rêve » du fond semi-circulaire de la salle, représente ou veut représenter l'Apothéose de Garibaldi. C'est une toile du jour, douce, dont la complexité du sujet n'a point préoccupé l'artiste, qui s'est contenté de fixer en couleurs imprécises la vision d'une revue garibaldienne passée par le condottiere à cheval. Le rêve n'est pas puissant dans cette toile. La vision est faible, et l'exécution ne lui prête pas plus d'envergure qu'elle n'en eut dans l'esprit de l'artiste. Cependant, cette toile, due à un peintre très estimé et qu'on doit louer pour nombre d'œuvres pleines de charme, a été généralement admirée par la critique officielle.

La tendance idéaliste est beaucoup plus évidente dans l'œuvre de deux peintres, M. G. A. Sartorio et M. Adolfo de Karolis, qui, avec M. Galileo Chini, forment un trio de peintres-poètes desquels on veut beaucoup attendre. M. Adolfo de Karolis expose à Venise son triptyque, *les Chevaux du Soleil*. L'œuvre de M. de Karolis est toujours noblement rythmée. Elle contient toujours une pensée centrale, qui est l'expression d'un beau rêve, d'une haute abstraction du sentiment, et le choix des attitudes et des couleurs qui la réalisent est toujours plein d'inspiration. Mais ce qu'on peut constamment reprocher à M. de Karolis, c'est la « littérature » de son œuvre de peintre. J'emploie ici le mot *littérature* dans le sens ordinaire que nous lui attachons lorsque nous nous occupons d'arts plastiques. C'est dire que la pensée des sujets de M. de Karolis l'emporte sur l'exécution, elle est plus forte que la réalisation plastique qu'elle emprunte pour se manifester, et surtout, elle n'est pas assez puissante, ou assez neuve pour justifier sa domination sur l'œuvre purement plastique. En outre, — et ici c'est le défaut principal du peintre — les attitudes choisies pour exprimer une pensée, semblent toujours empruntées aux préraphaélites anglais. Trop souvent, M. de Karolis semble continuer en Italie l'œuvre de Dante Gabriel Rossetti ou de Burne Jones, sans avoir toutefois la profondeur immobile et suprêmement émouvante de Rossetti, ou le mouvement admirable de l'autre. *Les Chevaux du Soleil* ne font pas exception à cette remarque. Tout dans cette œuvre, dont quelque nu d'homme peut rappeler la volonté de puissance de Michel-Ange, est voulu, la logique des attitudes asservies à une idée est pleine de lacunes, le discours pictural manque de spontanéité et d'éloquence, et l'œuvre est froide. De plus, le principe préraphaélite des lignes qui expriment une pensée est poussé jusqu'à l'extrême, et il en dérive que les pose des agonistes ne sont pas typiques, sont éphémères et fatiguent bientôt celui qui regarde ; elles « manquent d'éternité ». La volonté d'art qui anime M. de Karolis est trop belle et trop noble, pour qu'on n'espère pas que la maturité de ce talent ne lui apporte une manière d'être plus dégagée plus libre de toute imitation, plus personnelle. L'Italie pourra alors compter sur un peintre dont l'idéalisme et la poésie pourront être très féconds en émotions et en enseignements.

L'œuvre de M. G. A. Sartorio est à son tour très poétique et très personnelle. Lorsque je dis d'une peinture qu'elle est poétique, j'entends qu'elle est inspirée par un mouvement de l'âme parfaitement exprimable en pensées et tel qu'un poète pourrait le contenir dans le cercle rythmique d'un poème. L'œuvre de M. G. A. Sartorio, à Venise, est en effet un profond poème. Ce n'est pas la signification de l'œuvre qui intéresse immédiatement et puissamment notre émotion ; elle peut rester toujours à découvrir, car M. G. A. Sartorio s'est plu à la voiler dans un symbole complexe. Mais la plastique de cette œuvre, admirable malgré ses exagérations qui troublent le rythme général



G. A. SARTORIO — LA PARQUE (fragment

et la rendent fragmentaire est la révélation d'une personnalité vraiment solide et consciente. C'est un poème d'amour et de mort où les formes féminines, les formes masculines et les formes animales intermédiaires se nouent avec une extrême souplesse, tour à tour douloureuse et gracieuse, et meuvent toute cette œuvre d'un style remarquable. Il y a ici des souvenirs, des rappels grecs transposés dans une vision peut-être trop souple pour être plastiquement toujours très expressive. Ces frises, traitées en bas-relief pictural, manquent d'un modelé vraiment significatif, d'un modelé gothique, où la profondeur de l'ombre soit en raison directe de l'éclat des parties lumineuses. Le modelé est exagéré, l'ombre est trop répandue sur les corps pour que le nu puisse atteindre sa suprême puissance d'expression. L'expression est aussi plutôt littéraire que picturale, elle est plutôt dans les intentions faciles à deviner du peintre que dans la fatalité plastique des personnages qui composent le poème. Mais le style de l'œuvre est d'une si absolue et puissante personnalité que M. G. A. Sartorio, dont le passé est riche en œuvres si significatives, apparaît encore une fois comme un des maîtres de ce que pourra être la peinture italienne de demain.

M. C. Laurenti se rapprocherait des peintres de la pensée, par une volonté d'abstraction qui lui fait donner une idée à son œuvre. Mais il présente sa toile, *Feuilles tombantes*, où l'abstraction est simplement sentimentale et trop nettement romantique. Ici il n'y a plus de canon, ni préraphaélite ni autre. C'est le portrait, et le portrait romantique d'une femme dans une campagne attristée des feuilles mortes.

M. Giuseppe Viner montre dans son puissant tableau des *[illegible]* le même grand rêve géorgique qu'on remarqua dans son triptyque de *[illegible]*, reproduit l'année dernière dans *L'Art et les Artistes*.

M. C. Hoffbauer donne son *Triomphe du Condottiere*, évocation d'une apothéose de la Renaissance, dont la vision rappelle avec une certaine noblesse l'inspiration de Colleoni. C'est un tableau qui exprime un rêve historique mais très différent des tableaux de ce genre tels que celui *[illegible]* de M. Giovanni Fattori où le réalisme s'efforce seul à l'évocation d'une armée.

M. Albert Chamberlain rappelle aussi la tendance pensive des quelques Italiens dont je viens de parler. Il expose *[illegible]*, une toile où l'artiste compose ses vues dans un but d'exaltation géorgique pleine d'intérêt. Tous les tableaux de genre s'obscurcissent devant les efforts de l'art contemporain vers une réalisation où doit se révéler surtout une conception et non une imitation de la vie. Et la *Danse* de M. Émile Fabry nous rappelle dans le rythme global de sa composition et quoique vraiment de très loin le chef-d'œuvre de Carpeaux.

Les envois goûtés par les critiques et par le public de M. Carolus Duran, de Zorn, les portraits de M. Sargent ou de M. Mancini, s'éclipsent devant la tendance de la peinture d'idée qui commence à devenir générale. M. Serafino Macchiati se développe dans le même sens mais son rêve est satanique ou grotesque. Sa toile *La Peur* rappelle les peintures de Jean Weber, mais avec moins de merveilleux et de représentatif dans le grotesque.

RICCIOTTO CANUDO.

NORVÈGE

L'INTÉRÊT toujours croissant qui s'attache en Norvège à la conservation et à l'exposition des reliques du vieil art populaire se manifeste tous les jours par de nouvelles preuves : l'une des plus démonstratives est la fondation de nouvelles collections et de nouveaux musées pour les contenir.

C'est ainsi que nous apprenons que les habitants de Loen, dans le Nordfjord, un des plus beaux fjords de la côte atlantique, vont réunir tous les monuments et toutes les reliques de l'art populaire de leur contrée : ils vont commencer par acquérir deux vieilles maisons fort curieuses qui datent de l'époque presque légendaire où un trou au centre du plafond, et un âtre au centre du plancher dispensaient de construire une cheminée.

Dans ces deux constructions fort intéressantes on amassera tous les ustensiles, meubles et vêtements offrant un intérêt réel pour l'histoire de ce district si riche de passé et de souvenirs. L'emplacement du musée est d'ailleurs excellent, car il n'est pas un navire de touristes qui ne visite le Nordfjord, et ne vienne contempler les classiques couchers de soleil de Loen.

Il est d'ailleurs à désirer que les différentes régions de la Norvège aient leur musée local ; car il est difficile de s'imaginer la variété et la richesse des manifestations de l'art populaire dans les différentes parties de ce pays si peu peuplé. Un observateur superficiel serait porté à croire qu'il n'y a qu'un seul et unique art populaire norvégien ; il est bon qu'une habile décentralisation attire l'attention sur les caractères divergents si intéressants de l'art de la côte Ouest, de la côte Est, du Gudbrandsdal, du Hallingdal, de Trondhjem, du Nordland, etc., etc.

Une exposition toute récente a encore fortifié dans les milieux artistiques cette conviction de la diversité profonde des diverses branches de l'art populaire. C'est l'exposition de dessins de vieilles maisons que l'Association des Architectes de Kristiania vient de faire dans les locaux de l'Association Ouvrière et Industrielle : ces dessins, exécutés au courant de l'année dernière par les membres de l'Association, ont permis surtout de constater quelle différence sensible existe entre l'art du Gudbrandsdal et l'art du Hallingdal, les deux plus grandes vallées de la Norvège, celles aussi où se sont le plus longtemps conservées avec les usages antiques, les vieilles bâtisses en bois sculpté et les anciennes peintures du style rococo paysan. L'art du Gudbrandsdal vise à la grandeur, à la puissance par la combinaison des constructions par l'emploi de grandes portées de poutres et du bois brut. Au contraire, l'art du Hallingdal vise à l'harmonie des proportions, à la grâce de l'ornementation, à la joie de la couleur, qui resplendit partout, même sur les murs et les cloisons. Il faut surtout citer (à l'intention des architectes, des artistes et des amateurs de photographies, de cartes postales), dans le Gudbrandsdal, Romengaard et Brekken à Sell, Sandbu et Bjørnstad à Vaage, Bjelstad, Harildstad, Kruke et Heringstad à Heidalen, Garmo et Graver à Lom ; dans le Hallingdal, ce sont surtout les villages de Gol et Aal qui recèlent les meilleurs échantillons de l'art régional. Il y a surtout à Nedre Myre Hol une petite maison élevée sur le penchant d'une montagne dont toutes les proportions, les angles du toit et l'entrée à colonnes respirent un air vraiment classique, au point que de nombreux visiteurs l'ont surnommée le petit Parthénon norvégien. A noter que l'intérieur est au niveau artistique de l'ensemble, car il n'existe peut-être pas dans toute la Norvège un spécimen plus parfait de l'art décoratif rustique.

S'inspirant de cet intérêt toujours croissant pour l'art national et pour les constatations toujours plus nombreuses de la variété de ses manifestations, la Direction du Musée Populaire de Bygdœ, près Kristiania, a entrepris de remanier l'organisation de ses collections suivant un plan plus rationnel et plus individualiste. L'occasion s'offrait d'ailleurs tentante, à l'occasion de la décision prise par le Parlement norvégien, sur l'avis du ministère des Beaux-Arts, de réunir les collections d'art populaire de l'Université au Musée de Bygdoe. Depuis un mois le remaniement est achevé et permet aux visiteurs, si nombreux à cette saison de l'année, de se faire une idée plus exacte et plus complète du particularisme local de l'art populaire norvégien.

Grâce aux efforts persévérants et intelligents de l'administration norvégienne des Beaux-Arts, grâce aussi à l'initiative de nombreux artistes et amateurs d'art, les reliques de l'art médiéval et de l'art rustique norvégiens sont désormais précieusement recueillies et mises en valeur. Tout ce qui n'est pas transportable est dessiné et photographié par l'Association des Architectes; tout ce qui peut, sans dommage matériel ou artistique, être transporté, va enrichir les musées de Kristiania, de Bergen, de Trondhjem, de Loen, la collection Sandvig à Lillehammer, pour ne citer que les principaux. Et qu'on ne croie pas que ces richesses y dorment inutilement : un chiffre détrompera aisément à ce sujet. Le seul Musée d'art industriel de Bergen a reçu, en 1906, 68 776 visiteurs. Une bonne part de ces amateurs d'art est constituée par les touristes étrangers qui rapportent et répandent dans leur patrie l'intérêt le plus vif pour l'art populaire norvégien, si varié, si vivace, si intensément original. MAGNUS SYNNESTVEDT.

ORIENT

Les Origines de la Peinture Turque

JUSQUE vers la fin du siècle dernier, les Turcs se contentèrent, en fait de peinture, d'admirer les toiles que les artistes étrangers venaient brosser chez eux. Il n'existait pas de peintres ottomans ou, du moins, ces derniers étaient tellement rares que leur pénurie même, formant exception, venait confirmer la règle.

De Hammer, dans sa volumineuse *Histoire de l'Empire Ottoman*, si documentée sur les mouvements littéraire et scientifique des Turcs à travers les âges, ne cite qu'un seul peintre osmanli, le poète Négarî qui, sous Mourad III, fit des tableaux qui ne valaient guère mieux, paraît-il, que les vers qu'il a écrits. J'en citerai un autre, le peintre Kara-Djafer, qui orna de très belles fresques, à ce qu'il semble, le kiosque que le poète Fennî fit, sous Mohammed IV, construire près du château de Rouméli-Hissar, sur le Bosphore, et dont il ne reste malheureusement aucun vestige.

Depuis la chute du Bas-Empire à nos jours, ce furent des artistes appelés ou venus d'Italie et de France à qui échut l'honneur d'orner de chefs-d'œuvre la demeure des Sultans et de peindre les murs et les plafonds des Palais Impériaux.

Huit années après la prise de Constantinople, Mahomet II le Conquérant faisait venir de Vérone le célèbre Matteo de Pasti. Quelques années plus tard, il demandait au doge « un bon peintre habile dans l'art de faire des portraits ». La République Sérénissime désignait Gentile Bellini. Les chefs-d'œuvre que les maîtres véronais et vénitien brossèrent à Constantinople sont jalousement conservés au Yildiz-Kiosk. Mahomet II avait toléré, ordonné, non seulement la reproduction de la figure humaine, mais celle, aussi, des images saintes. Grand amateur de peinture, il se doublait d'un juge sagace qui n'admettait pas la réplique. Célèbre est, dans les annales artistiques, la discussion entre le sultan turc et l'artiste vénitien, au sujet de la toile *Tête coupée de saint Jean-Baptiste*. En voyant le tableau, Mahomet critiqua la contraction des chairs autour du cou. Comme le peintre se récriait, il lui prouva la justesse de son observation en faisant, incontinent, décapiter sous ses yeux épouvantés un esclave du sérail. C'était pousser trop loin la critique d'art. Aussi Bellini se hâta-t-il de quitter ce prince qui faisait un si grand cas de la peinture.

Un volume ne suffirait pas s'il fallait citer les noms, énumérer les œuvres, décrire les tableaux de tous les peintres étrangers reçus à la Cour des Padischahs, depuis le règne du Sultan qui prit Constantinople jusqu'à celui du monarque actuel, S. M. I. le Sultan Abdul-Hamid II, qui comble de faveurs renouvelées Fausto Zonaro, son peintre particulier.

Le tableau de Bellini : *Réception d'un ambassadeur vénitien à la Cour de Constantinople*, qui se trouve au Musée du Louvre, donne une idée des fêtes magnifiques célébrées en ces occasions.

La place n'est pas ici non plus pour parler comme il convient de l'œuvre des artistes qui allèrent en Turquie faire de la peinture et dont quelques-uns ont gardé dans l'histoire de l'art une appellation toute orientale, témoins Jean-Baptiste Van Mour à qui échut le titre de *Peintre ordinaire du Roy en Levant*, et Liotard qu'on ne connaît encore aujourd'hui que sous la désignation de *le Peintre Turc*.

Quant aux peintres occidentaux qui ont traité *de chic* la Turquie sur toile, je ne puis mieux faire que renvoyer mes lecteurs à la très substantielle étude : *les Peintres turcs au* XVIIIe *siècle*, de M. A. Boppe, chargé d'affaires de France à Constantinople.

C'est en 1874 — si j'ai bonne mémoire — que l'artiste français Guillemet, peintre particulier du Sultan Abdul-Aziz, fonda, le premier, une Académie de peinture au centre de Péra, dans la rue Kaliondji-Koulouck. Guillemet avait été encouragé dans cette initiative par le Sultan lui-même qui, depuis son retour de France où il avait été visiter l'Exposition Universelle de 1867, ne rêvait qu'à doter la Turquie des arts qu'elle avait jusqu'alors méconnus.

Des Arméniens et quelques Levantins s'inscrivirent, immédiatement, à cette École. Parmi les premiers élèves, je citerai : Serkis Diranian, établi à Paris depuis de longues années ; Bédan, le fils du médecin arménien ; Nichanian ; Givanian aîné, le peintre-ténor si connu des Pérotes ; son frère, Givanian jeune ; l'Alsacien Schultz, le Belge Coppens et le Grec Zolos. Au bout d'un an seulement, les Turcs — au nombre de trois — suivirent les cours de l'École. D'un commun accord ils s'adonnèrent au *Paysage* et aux *Natures mortes*.

A quelques mois de là, et dans le courant de la même année, une exposition artistique — la première — avait lieu à Constantinople. Le local choisi fut l'École des Arts et Métiers. En l'organisant, son promoteur, le général Cheker Ahmed Ali Pacha, — alors simple capitaine et professeur de dessin à l'École Militaire de Médecine, —

ne poursuivant d'autre but que de grouper les artistes levantins et d'organiser annuellement des Salons de peinture. Grâce à sa persévérance et à son énergie, une seconde exposition artistique eut lieu, en 1875, à l'Université de Stamboul.

Deux ans après, en juin 1877, toujours sur l'initiative de Cheker Pacha, une importante exposition de tableaux s'ouvrait au théâtre municipal des Petits-Champs. Les envois avaient été faits en partie par les élèves de l'Académie Guillemet, en partie par les Orientalistes du pays : les Preziosi, les Palmieri, les Aquarone. Malheureusement sur les deux cent cinquante toiles de cette exposition, une trentaine de tableaux figuraient à peine inspirés par l'Orient. Ce fut un désastre. Et l'entrepreneur, qui ne fit même pas les frais de location de la salle, jura un peu tard qu'on ne l'y prendrait plus.

On ne se découragea pas pour si peu à l'Académie. Ce premier essai stimula les rivalités, fit naître des ambitions. Le nombre des élèves s'accrut, des élèves turcs surtout.

Déjà de précieuses découvertes provenant de fouilles, de nombreux envois d'antiques à Constantinople, obligeaient le Gouvernement à donner au Musée un emplacement plus spacieux que Sainte-Irène. Tchnili-Kiosk fut choisi. S. E. Hamdi Bey — qui, quelques années plus tard, devait illustrer son nom, glorieux déjà, par l'étonnante et merveilleuse découverte des sarcophages de Saïda — remplaçait le Dr P. Déthier comme directeur. En même temps qu'il donnait au Musée une importance artistique inconnue jusqu'alors, Hamdi Bey songeait à la fondation d'une École des Beaux-Arts. Peintre de grand talent lui-même, un des maîtres de la Turquie contemporaine, il estima que c'était là le seul moyen pour diffuser en Orient un art qui, jusqu'alors, avait paru lettre morte à ses compatriotes. Il tenta l'impossible pour la réalisation de son projet. Enfin, en 1883, la création de cette École fut décidée et cette décision coïncidait avec l'arrivée d'Osgan Effendi de Paris. Hamdi Bey, directeur des deux nouvelles institutions, attachait au service de son administration le jeune artiste qui eut sa part d'activité dans l'aménagement du Musée Impérial et dans la construction de l'École des Beaux-Arts.

Enfin, l'École fut ouverte et la peinture enseignée *[illegible]*. Un souffle d'idéal passait sur Stamboul. Vingt-quatre ans sont à peine écoulés depuis cet enseignement que l'art pictural compte une école de plus : l'*École turque*, qui s'est affirmée aux Salons de Stamboul, qui a déjà produit des artistes comme Halil Pacha et Chefket Bey, et qui tôt ou tard propagera en Occident sa vision d'art et de lumière.

ADOLPHE THALASSO.

SUÈDE

Peinture murale de Wilhelmson, à l'Hôtel des Postes de Stockholm



CARL WILHELMSON. — L'ARRIVÉE DU COURRIER

Un des problèmes esthétiques les plus importants, c'est de savoir comment placer une œuvre d'art pour la faire valoir. De nos jours cette question est devenue particulièrement brûlante, car, du fait de l'organisation des musées, on s'est tout naturellement habitué à se demander « Pour quel endroit ce tableau est-il peint? » L'architecture et la peinture doivent *collaborer*, autrement le résultat en beauté sera insignifiant. Quelles que soient les sommes qu'on y consacre, et même quelque excellentes que soient les œuvres artistiques qu'on expose aux regards, — comme c'est le cas à l'Hôtel de Ville de Paris. — on éprouve un désappointement si le tout ne produit pas un effet d'ensemble bien organisé.

La Suède a su ces derniers temps tenir compte de ces points de vue, et ce n'est pas le moindre mérite de nos architectes de faire leurs plans dès le commencement de manière à réclamer des peintures murales. C'est cette manière de voir aussi sage que rare — malheureusement — qui a engagé Ferdinand Boberg, le créateur du bel Hôtel des Postes de Stockholm, à réserver une place *ad hoc* pour une grande peinture murale décorative. La générosité privée intervint. Mlle Éva Bonnier, qui a fait don de tant d'œuvres d'art importantes à des écoles et autres institutions publiques, s'offrit à prendre aussi celle-ci à ses frais. M. Carl Wilhelmson, connu sur le continent par l'Exposition si remarquée cette année à Venise, fut chargé

d'exécuter le tableau. Ses toiles représentant la vie des pêcheurs sur les côtes de l'Ouest en Suède ont beaucoup de la gravité et de la retenue qui caractérisent à nos yeux le peuple chez nous, mais qui semblent souvent et bien naturellement de la gaucherie à ceux qui habitent sous des cieux plus chauds.

Le grand tableau de l'Hôtel des Postes nous fait voir l'arrivée du courrier à bord d'un vapeur postal venant de l'Est, amarré au quai du port de Stockholm. Au point [illegible] celui des proportions il remplit admirablement sa place, et il serait à désirer que l'exemple fût suivi ailleurs, car nous ne manquons pas d'édifices publics, et pour le moment les architectes et les peintres de talent ne nous font pas défaut. Le nombre des millionnaires s'est aussi accru ces derniers temps. Les conditions nécessaires à un art public sont donc là. Quand ces divers éléments formeront-ils une union qui donnera naissance à la plus belle des fleurs de la civilisation, un art public, national, faisant rayonner son idéalisme sur les endroits où l'on travaille?

CARL LAURIN.

SUISSE

La vingtième Exposition municipale des Beaux-Arts s'est ouverte à Genève le 1er septembre sous les plus heureux auspices. Un très grand nombre des meilleurs artistes suisses ont répondu à l'appel de la ville de Genève, en sorte que cette exposition municipale s'est transformée en un véritable Salon national. Malgré la sévérité du jury, qui a refusé la moitié environ des envois qui lui étaient soumis, les vastes salles du Palais électoral se sont trouvées presque insuffisantes pour accueillir tant de richesses.

Deux grandes œuvres décoratives d'un intérêt et d'une importance exceptionnels dominent la foule hétérogène et un peu confuse des tableaux de chevalet : les cartons de Ferdinand Hodler pour ses fresques de la *Retraite de Marignan* au Musée national de Zurich, et le grand panneau décoratif commandé par la ville de Genève à M. Otto Vautier pour la grande salle des Pâquis, *la Barque*.

Œuvre de volonté, d'énergie rude et presque sauvage, d'un dessin extraordinairement vigoureux et précis, d'un parti pris coloriste hardiment simplificateur, la *Retraite de Marignan* dégage une impression singulière de robuste puissance. Il semble vraiment que quelque chose de l'âme farouche et indomptable des ancêtres guerriers ait passé dans l'âme du peintre, inspiré son art et guidé sa main. Tant de force s'impose à l'admiration du public qui peut en outre ici, bien mieux que dans l'immense salle des armures de Zurich, goûter la facture superbe de solidité et de relief, de certains morceaux importants. L'œuvre héroïque et fruste de Hodler, à laquelle jadis certaines commissions officielles firent une guerre aussi acharnée que mesquine, a vaincu aujourd'hui les dernières résistances et soulève d'unanimes applaudissements.

A l'autre extrémité de la vaste salle, et l'on pourrait bien dire aux antipodes de l'art, surgit, dans une lumière blonde et argentée qui fait songer, l'œuvre de rêve, de grâce et de charme imprécis et délicat que M. Otto Vautier a intitulée *la Barque*. Fragment d'un ensemble décoratif qui promet d'être délicieux autant par la facture aisée et souple que par l'inspiration poétique, le sujet de ce panneau ne peut être précisé avec une rigueur mathématique. De belles figures de femmes accueillent sur la terre l'essaim des formes jeunes et belles que conduisent au rivage, sur le satin moiré des eaux blondes, les grandes voiles latines dorées par le soleil de la *Barque*. Et cette barque accueille non plus les « illusions perdues » du vieux Gleyre, mais ces illusions éternelles et impérissables qui sont l'art, la poésie, la jeunesse et la beauté. Gestes, attitudes, lumière, enveloppe, ondulement des corps jeunes et [illegible] science sûre du peintre [illegible] d'une grâce négligente, tout est exquis dans cette œuvre de rêve et le public [illegible] séduit et conquis par le charme imprécis et certain qui en émane.

A côté de ces grandes œuvres [illegible] de M. F. Hodler comme M. Otto Vautier ont tenu à grouper quelques œuvres moins considérables mais de haute valeur. De M. Hodler, le portrait du sculpteur Vibert, le paysage de montagne, l'émouvant et grave *Silence du soir* sont des pages superbes de la meilleure manière du maître, dénuées de toute arrière-pensée théorique, et son portrait de petite fille parmi les roses le révèle capable d'un charme et d'une candeur que son œuvre total ne permettait pas de lui supposer. La *Source* de M. Otto Vautier est une ébauche décorative charmante, et sa *Femme aux gobelins* une scène d'intérieur tout à fait exquise de grâce alanguie, de fine et voluptueuse mélancolie. Décidément, le talent inquiet, chercheur, un peu indécis de M. Otto Vautier a trouvé sa forme d'expression très personnelle et très sûre et nous promet ainsi de belles joies d'art.

A côté de ces deux belles expositions qui éclipsent, un peu, on doit le dire, les autres envois, une des œuvres les plus remarquées et les plus discutées est *la Vague* de M. Carlos Schwabe, toile assez connue pour que je n'en signale qu'en passant l'inspiration originale et la facture un peu sèche et morne, malgré la solide précision du dessin. Une grande toile de Max Buri, où l'on voit des paysans et des paysannes de l'Oberland bernois attablés à chanter l'hymne patriotique de Gottfried Keller, est un beau morceau de franchise, de robustesse et de vérité, qui obtient le plus légitime succès.

Le grand triptyque où l'excellent peintre tessinois M. Pietro Chiesa a interprété trois passages de la *Légende de Thaïs*, telle qu'elle est contée par votre Anatole France, attire aussi vivement la curiosité du public par les qualités délicates de la peinture que par la nature du sujet, auque plus d'un artiste reproche d'être trop « littéraire ». Le panneau de gauche, où le Christ pose la main sur les yeux de Paphnace pour lui cacher la beauté de Thaïs, est le plus distingué des trois dans la subtilité un peu mièvre de la conception et du rendu.

Dans le petit groupe, si intéressant et si vivant, des artistes de la Suisse italienne, M. G. Giacometti fait admirer dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* l'intensité lumineuse dont s'éclaire la personne du Christ, et M. Ed. Berta a d'adorables petits tableaux de la nature et de la vie tessinoise qu'on devrait bien ne pas laisser repasser le Gothard. Enfin, le paysagiste F. Franzoni nous a charmés par un *Portrait* de sa mère, d'une intimité d'émotion et d'une harmonie de couleur également délicieuses.

Je voudrais pouvoir mentionner aujourd'hui encore les principaux envois de la Suisse allemande et de la Suisse romande, mais, l'Exposition restant ouverte jusqu'à la fin d'octobre, l'actualité me permettra d'en parler encore dans ma prochaine lettre, ainsi que de la sculpture, où plusieurs talents jeunes se sont révélés cette année.

GASPARD VALLETTE.

Échos des Arts

La physiologie de la peinture. — A une époque où certaines écoles de peinture comme les divisionnistes français ou italiens, veulent invoquer des principes scientifiques, il serait intéressant d'établir la physiologie de l'artiste et pour ce, des documents précieux se trouveraient dans les communications faites à l'Académie de Médecine par le Dr Fortin, notamment celle qui a pour titre « La vision chez les peintres, étude physio-pathologique ». De cette brochure très intéressante, voici des extraits : « Les astigmates ont une tendance marquée à attribuer aux objets des valeurs fausses. Ainsi ils donneront une valeur inégale à des traits horizontaux et verticaux qui, en réalité, sont parfaitement égaux. De deux peintres différemment astigmates peignant un navire, l'un dessinera nettement les vergues et vaguement les mâts, alors que l'autre, au contraire, rendra exactement les mâts et vaguement les vergues. Cézanne, dont les natures mortes sont d'un coloris si savoureux et d'un si bel empâtement, n'a jamais pu dessiner correctement ; dans ses tableautins, qui sont si près d'être des chefs-d'œuvre, rien malheureusement n'est d'aplomb, tout y va de guingois.

Et encore :

...Sulzer a déjà appliqué sa méthode à la peinture japonaise, et il a observé avec justesse que les Nippons ont une rapidité de perception extraordinaire ; de là le caractère spécial des œuvres de leurs peintres, où tout est mouvement, la vision de ceux-ci étant en quelque sorte comparable à un instantané photographique. Et à ce propos nous nous souvenons qu'un Japonais, en compagnie de qui nous visitions le Louvre, s'écriait devant nos chefs-d'œuvre : « Mais tout cela est figé, tout cela est paralysé, tout cela est mort ».

Deviendra-t-il nécessaire que le critique d'art, désormais, soit doublé d'un médecin pour visiter les expositions ?

❧

Le Comité formé pour l'érection à Athènes d'une statue de l'empereur grec Constantin Paléologue, tombé, en 1453 sur les murs de Constantinople, lors de la prise de cette ville par Mahomet II, ouvre à cet effet un concours international, qui sera jugé à Rome par un jury également international.

Les artistes qui voudront y prendre part auront à soumettre à ce jury des maquettes de la statue, du piédestal et des bas-reliefs qui orneront ce dernier. La statue et le piédestal seront finalement exécutés en marbre, les bas-reliefs en bronze. Le concours, divisé en deux épreuves, sera jugé du 18 juin au 28 octobre de l'année [illegible].

Pour plus amples renseignements, s'adresser à la chancellerie de la légation de Grèce à Paris, [illegible], rue de Ponthieu.

❧

La Société des artistes tchèques *Manes*, à Prague, a ouvert le 26 septembre, dans son pavillon sous le jardin Kinsky, une exposition de Maîtres impressionnistes français. L'exposition, rassemblée par les soins de notre collaborateur Camille Mauclair, ne contient pas moins de 150 œuvres choisies avec goût et connaissance de cause, qui résument clairement les grandes phases de ce magnifique mouvement : Manet, Degas, Renoir, Monet et Lebourg, avec Sisley et Pissarro, représentent la période héroïque ; Monticelli, Daumier figurent parmi les précurseurs. Le mouvement se développe avec les néo-impressionnistes représentés par Signac, Luce et Cross, puis avec Vuillard et Bonnard. Van Gogh et Gauguin sont encore présents avec des œuvres de choix. L'exposition restera ouverte jusqu'à la fin de novembre.

Sur l'initiative de M. Octave Maus, directeur de *La Libre Esthétique*, une exposition rétrospective et contemporaine d'Art belge a lieu à Paris, au Salon d'Automne, sous les auspices du gouvernement belge. L'exposition, qui occupe trois salles du Grand Palais des Champs-Élysées, résume dans ses expressions les plus caractéristiques l'évolution de la peinture belge depuis un demi-siècle. Le concours des gouvernements belge et français et la libéralité des collectionneurs ont permis aux organisateurs de réunir un choix d'œuvres propres à donner de l'ensemble de l'école belge une synthèse aussi exacte que possible. A côté des meilleures toiles d'Artan, de Boulenger, de De Winne, de Dubois, de Charles de Groux, d'Henri de Braekeleer, d'Agneessens, de Verwée, de Baron, de Constantin Meunier, d'Alfred et Joseph Stevens, de Rops, de Coosemans, de Verheyden, de Verstraete, de Vogels, d'Evenepoel, etc., figurent, en nombre limité, celles de quelques-uns des maîtres d'aujourd'hui.

Un choix restreint de sculptures complète ce contingent destiné à faire mieux connaître et apprécier l'art belge à Paris.

❧

NÉCROLOGIE. — « Le 4 août est mort en Roumanie l'un des plus grands artistes de notre temps, le fondateur de l'école de peinture roumaine, Nikoulae Ion Grigoresco....

Son œuvre est impérissable. Matériellement l'une des plus saines, des plus solides qui soient, toute de premier jet. En outre, c'est l'image complète et définitive — et innombrable aussi — de la Roumanie qui s'en va. Enfin il est, lui, le père vénéré d'une école qui commence à faire quelque bruit dans le monde. Il fut original avec simplicité, se contentant d'être le premier poète lyrique de son pays par des moyens d'excellent peintre.

Nous empruntons ces lignes lapidaires à un article publié par notre distingué correspondant William Ritter.

❧

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Union centrale des Arts décoratifs. — Exposition de l'Ameublement moderne, jusqu'au 10 octobre.

Grand Palais. — Salon d'automne du 1er au 22 octobre.

Jardin des Tuileries, salle du Jeu de Paume. — Jusqu'au 13 octobre, septième concours Lépine.

Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, rue de Sévigné. — Exposition de la Vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle ; livres, gravures, photographies, documents, etc.

[illegible] S'adresser à M. [illegible], boulevard des Capucines. Le concours sera clos le 29 novembre.

[illegible] *française, carton de vitrail emprunté aux êtres et aux* [illegible]. S'adresser à M. [illegible], boulevard des Capucines. Concours clos le [illegible] novembre.

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris ; [illegible] New Bond Street, à Londres ; [illegible] Fifth Avenue, à New-York.

Tableaux des Écoles [illegible] et hollandaise.

DÉPARTEMENTS

BIARRITZ. — Palais Bellevue, troisième exposition de la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz, du 25 novembre au 25 décembre. Dépôt des œuvres chez M. Robinot, 50, rue Vaneau, à partir du 25 octobre.

CANNES. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts et d'Art industriel, du 31 janvier au 10 mars 1908. Envoi des notices avant le 1er décembre ; dépôt des œuvres chez Ferret, 36, rue Vaneau, du 1er au 10 décembre ; envois directs aux mêmes dates, au Palais des Beaux-Arts.

CHARENTON.— Salle des fêtes de la mairie, dixième exposition des Beaux-Arts, organisée par la Société artistique de Charenton, jusqu'au 13 octobre.

MACON. — École municipale de dessin, cours Moreau, exposition des Beaux-Arts, du 6 au 27 octobre 1907.

ROUBAIX. — Hall de la Société artistique de Roubaix-Tourcoing, vingt-huitième exposition des Beaux-Arts jusqu'au 27 octobre.

SAINT-QUENTIN. — Salle du Nouveau-Palais de Fervaques, neuvième exposition des Beaux-Arts, organisée par la Société des Amis des Arts, jusqu'au 21 octobre.

TOULON. — La prochaine exposition organisée par la Société des Amis des Arts de cette ville s'ouvrira le 15 octobre 1907. Pour les instructions, s'adresser à M. J. Boyer, président de la Société, rue Dumont-d'Urville, 9.

TROYES. — Dixième exposition de la Société artistique de l'Aube, du 6 au 24 octobre.

VALENCIENNES. — Exposition organisée par la Société Valenciennoise des Arts, dans les salons de l'hôtel de ville, jusqu'au 13 octobre.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition annuelle des Beaux-Arts au *Badener-Salon*, jusqu'au 30 novembre. M. J. Th. Schall, directeur.

CHICAGO. — Art Institute, exposition annuelle des Beaux-Arts, du 18 octobre au 28 novembre.

FLORENCE. — Troisième exposition des Beaux-Arts des artistes italiens, du 1er novembre 1907 au 30 juin 1908.

MUNICH. — Glaspalats. Exposition des Beaux-Arts de l'*Association des Artistes de Munich* jusqu'à fin octobre.

NEW-YORK. — Académie Nationale, exposition d'hiver, du 14 décembre 1907 au 11 janvier 1908. Envoi des ouvrages les 27 et 28 novembre.

NEW-YORK. — Club des Aquarellistes, dix-huitième exposition annuelle, du 2 au 24 novembre. Dépôt des ouvrages les 18 et 19 octobre.

PHILADELPHIE. — Société des Miniaturistes, sixième exposition annuelle, du 26 octobre au 17 novembre. Réception des œuvres du 17 au 19 octobre.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts, deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au 30 juin. Envoi des œuvres du 16 au 25 mars.

VENISE. — Septième exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'au 31 octobre 1907.

Tribune Libre[1]

Monsieur le directeur,

J'arrive d'Allemagne. Rassurez-vous, je ne crois pas l'avoir découverte, mais je pense que nous allons trop peu voir ce qui s'y fait. J'en ai visité plus de vingt villes et je n'ai guère rencontré de Français ; j'estime surtout que ceux qui y vont n'en parlent pas assez.

C'est mon excuse pour tenter de donner dans votre intéressante Revue un petit coup de cloche destiné à réveiller, si possible, nos énergies somnolentes, au moins en ce qui concerne le Louvre.

A côté des musées d'Allemagne, si somptueusement construits, si débordants d'air et de lumière, si bien appropriés à leur fonction, surtout si méthodiquement classés, notre vieux Musée fait peine à voir avec son escalier Daru inachevé que déshonorent ses criardes mosaïques. Nulle part on ne voit pareille faute de goût : écraser, avant l'entrée, tous les tableaux par le souvenir de ces brutales tonalités. Quelle honte pour un pays qui prétend porter hautement le sceptre du bon goût !

Avec quelques mille francs, ne pourrait-on pas achever l'escalier Mollien qui ne l'est pas davantage et dont l'état est au moins aussi honteux avec sa rampe peinte à la détrempe? On terminerait ensuite l'escalier Daru, ce prolongement du grand vestibule, sobrement avec une décoration de pierre relevée tout au plus de quelques applications de marbre, le tout dans le style du vestibule, en enlevant ces malencontreuses mosaïques et le fond peint sur lequel s'enlève la statue de Samothrace. Quant aux plâtres de Delphes, ils iraient rejoindre les autres moulages antiques où se trouve leur véritable place. Ils font d'ailleurs si peu d'honneur à nos mouleurs qu'on peut sans peine les reléguer à l'écart.

L'état de ces deux escaliers est une honte : aucun musée d'Allemagne ne montre pareille indigence.

Mais ceci est relativement peu de chose à côté de la question bien autrement capitale du développement de nos collections.

Votre Revue a maintes fois rappelé la supériorité si incontestée de l'art grec pendant sa grande époque. Or, le cœur se serre en voyant tout ce que les musées d'Allemagne, et en particulier celui de Berlin, ont recueilli dans ces derniers temps parmi les épaves de ces siècles privilégiés. On y admire des pièces de premier ordre que le Louvre devrait posséder.

La France veut-elle rester la capitale artistique du monde? Si elle le veut, il ne faut pas qu'elle laisse les grands et purs chefs-d'œuvre de l'art antique aller instruire ses concurrents, sous peine de les voir la supplanter. Qu'elle abandonne cette supériorité, elle signe son suicide, car de sa possession dépend le principal de ses moyens d'existence.

Pour les marchandises à bon marché, pour les objets

(1) Sous cette nouvelle rubrique nous publierons volontiers les communications qui nous paraîtront de nature à intéresser les lecteurs de *l'Art et les Artistes*: lors même qu'elles ne seront pas l'expression de notre opinion personnelle, ce qui n'est d'ailleurs pas le cas pour la lettre si tristement instructive de M. P. Marguerite de la Charlonie. A. D.

communs, l'Allemagne et l'Amérique lui enlèveront bientôt tous ses clients. Il faut donc qu'elle se consacre presque exclusivement à la création des belles choses en tous genres. L'Allemagne fait des efforts surhumains pour nous enlever cette primauté et on ne peut pas dire que ses efforts soient entièrement stériles : on peut le constater à la quantité déjà considérable d'objets de style qu'elle écoule maintenant chez nous.

Où l'Allemagne a-t-elle puisé cette force nouvelle? À coup sûr en grande partie dans la contemplation des œuvres antiques qu'elle a su conquérir et dont on reconnaît l'influence bien évidente dans les œuvres actuelles de ses sculpteurs.

C'est pour n'avoir guère connu par elles-mêmes ou par des moulages que des œuvres de basse époque grecque que notre XVIIIe siècle nous a donné tant de sculpteurs qui remplaçaient l'étude serrée du corps humain par le clinquant des draperies et des musculatures.

Votre collaborateur M. Steck dit excellemment que les moulages sont froids et que c'est grâce au voisinage de l'art antique que l'Italie a retrouvé le sens du beau avant les pays du Nord.

Pour juger de cette trahison du moulage, il suffit de comparer l'original de l'admirable aurige de Delphes avec la pauvre reproduction du Louvre : il en donne une idée si affaiblie que ceux qui la connaissent seule ne peuvent comprendre les éloges donnés à l'original.

Il faut donc enrichir au plus tôt notre Musée de toute œuvre grecque importante des grands siècles, ou bientôt Berlin sera de ce chef, s'il ne l'est déjà, beaucoup plus riche que nous, suivi de près par les musées d'Amérique, notamment ceux de Boston et de New-York.

Mais notre indigence n'éclate pas seulement du côté des œuvres isolées. Nous sommes encore plus pauvres au point de vue des merveilleux ensembles créés par l'art grec.

Londres s'enorgueillit de posséder les sculptures du Parthénon, du monument des Néréides, du temple de Phigalie, du tombeau de Mausole, de l'Artemision d'Éphèse.

Berlin a le splendide décor du Grand Autel de Zeus, admirablement logé dans le Pergameron avec de nombreux fragments de valeur considérable provenant de Pergame, de Magnésie, du tombeau d'Antiochus, etc.

Vienne a les frises de l'Heroon de Trysa, le produit des fouilles d'Éphèse.

Que pouvons-nous opposer à ces merveilleux et intéressants ensembles? Une misérable frise de Magnésie du Méandre.

Mais la France, naïvement généreuse, a travaillé largement pour le roi de Grèce à Delphes et à Délos. Ce n'est pas l'Angleterre qui aurait de telles candeurs !

Quand donc prendrons-nous pied en quelque point justement renommé du monde hellénique pour en rapporter, nous aussi, chez nous, une enchanteresse moisson?

C'est fort bien de faire de la haute archéologie à Suse, et de révéler au monde une civilisation antéhistorique; mais cela est trop loin de nous dans le temps comme dans la pensée, et ce n'est pas au titre de capitale archéologique que Paris doit prétendre, qu'il a besoin de prétendre; c'est à celui de capitale artistique, car *pr*[illegible].

Nul mieux que M. Homolle ne doit comprendre la nécessité de donner dans le Louvre à l'art grec la place prépondérante à laquelle il a droit. On peut regretter qu'il n'ait pas profité de son long séjour en Grèce pour indiquer à notre musée quelques remarquables acquisitions à faire. Peut-être sa situation là-bas l'en a-t-elle détourné; mais, actuellement, il n'en est plus de même et il doit être assez au courant des hommes et des choses de la Grèce pour fournir à ce sujet au Musée des renseignements de premier ordre.

Il ne faut donc sans doute qu'appeler son attention sur cet intérêt capital pour qu'il signale son passage au Louvre en y faisant entrer quelques-uns de ces morceaux de haute valeur qui trop souvent prennent un autre chemin.

Mais, dira-t-on, ce qui manque le plus à cet effet, c'est l'argent.

Cette question ne devrait pas peser dans la balance en France plus qu'elle n'y pèse ailleurs, en Angleterre, en Allemagne, en Amérique. En fut-il de même quand l'occasion s'est présentée pour le Louvre d'acquérir cette merveilleuse collection Campana qui d'un seul coup l'a posé au-dessus de tous les autres musées pour les vases antiques et l'y maintient malgré les efforts considérables faits par Berlin? Aux estimations les plus modestes, cette collection payée environ [illegible] en représente aujourd'hui plus de quarante.

Le British Museum n'a jamais reculé devant une acquisition nécessaire faute de fonds. On vient de le voir pour la coupe d'or du roi Charles V. Ne devrait-il pas en être de même pour le Musée du Louvre?

Combien d'argent n'a-t-il pas été dépensé pour encombrer de grossiers moulages d'un intérêt médiocre, et en tout cas d'une valeur artistique nulle, le Musée de Saint-Germain? Quelles belles œuvres grecques du IVe ou du Ve siècle on aurait pu acquérir avec ce qu'ont coûté ces misérables plâtras !

Dans tous les musées d'Allemagne, on paie à l'entrée au moins pour certains jours et pour chaque musée. Pourquoi ne pas faire payer aussi chez nous l'étranger qui nous a fait payer chez lui? Pourquoi ne rien demander au provincial et au flâneur parisien qui ne reculent pas à payer leur entrée au Musée Grévin? Qu'on distribue largement aux artistes des cartes gratuites, qu'on donne aux amateurs, pour une somme modique, l'entrée permanente et tous les droits seront sauvegardés.

La question a été étudiée, il faut qu'elle soit résolue. Car il est indispensable de sortir de la situation présente.

A ces droits d'entrée on pourrait ajouter un droit d'inscription aux cours de l'École du Louvre, un droit de reproduction des œuvres de toute sorte contenues dans le Musée, le produit de conférences périodiques payantes faites dans le Musée par les conservateurs, etc.

Avec toutes ces recettes, on constituerait un budget de recettes annuelles qui compléteraient les subventions habituelles de l'État, et le tout alors constituerait un revenu sur lequel pourrait être gagée une émission de Bons du Louvre. En y ajoutant comme garantie la valeur même du Musée, celui-ci ayant maintenant la personnalité civile, ils seraient à coup sûr si bien garantis que les souscripteurs ne leur manqueraient pas, et cette émission, faite suivant les besoins, pourrait fournir instantanément les fonds nécessaires à toute acquisition indispensable, s'agirait-il même de millions.

Les Chambres de commerce, les ports ont ainsi trouvé en eux-mêmes les fonds nécessaires à l'exécution rapide des travaux que l'État ne pouvait exécuter. Le Louvre pourrait ainsi terminer ses installations et augmenter ses collections sans attendre à cet effet plusieurs générations et ne pas laisser passer les occasions favorables qui ne se retrouvent plus.

Un dernier mot : on a dépensé des sommes considérables pour les médecins (École de médecine, clinique, École de pharmacie), pour les légistes (École de droit agrandie), pour les professeurs (Sorbonne), pour les bibliophiles (Bibliothèque nationale). Pour les artistes, qu'a-t-on fait? Rien.

Mais je m'arrête, il y aurait encore bien des choses à dire sur l'installation défectueuse du Musée [illegible]

[illegible] tout elles sont isolées [illegible] œuvres grecques et romaines, sur sa minuscule salle Grecque qui fait croire au public que c'est là tout l'art de la Grèce, etc.

Si vous le jugez utile, je pourrai ultérieurement comparer à ces points de vue la situation de notre Musée à celle des Musées d'Allemagne.

Veuillez agréer l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

P. Marguerite de la Charlonie.

REVUE DES REVUES

REVUES ALLEMANDES

Kunst und Künstler. Berlin, Cassirer, V, 11. — L'œuvre d'art source du sentiment de la nature, par M. Karl Scheffler. — Deux jeunes artistes allemands, habitant Rome, MM. Karl Hofer, peintre, et le sculpteur Herrmann Haller, ont exposé à l'exposition internationale de Mannheim des œuvres d'un style étrangement simple et monumental. M. Julius Meier-Graefe leur consacre une étude fine et spirituelle (ill.). — Rembrandt au musée de Cassel, par Ian Veth (ill.). — Extraits des manuscrits du peintre romantique Ph. O. Runge. — Le Grand Salon de Berlin. Comptes rendus des Expositions de Mannheim et de Crefeld (Salon français).

Die Kunst. Munich, Bruckmann, VIII, 11. — Saison les comptes rendus. Exposition de Mannheim, peinture (ill.). — Sécession de Munich (ill.). — L'œuvre de Bruno Paul au Grand Salon de Berlin, ensemble décoratif de grande importance (ill.). — Les jardins de l'Exposition de Mannheim, où les propagateurs les plus remarquables du mouvement décoratif allemand ont pu réaliser leurs rêves (nombr. ill.).

Kunst und Dekoration. Koch, Darmstadt, X, 11. — Les œuvres décoratives de Bruno Paul au Salon de Berlin. — Les peintres suisses modernes, par Herrmann Kesser, Zurich. — Œuvres d'art décoratif.

Innendecoration. Koch, Darmstadt, XVIII, 11. — L'art décoratif au Salon de Berlin (ill.).

Kunst und Handwerk. Munich, 57, 10. — Reproductions d'œuvres d'art décoratif. — Reproductions des antiquités péruviennes, très importantes, offertes par M. A.-W. Heymel au musée de Munich.

Hohewarte. Leipzig, III, 16. — Numéro consacré au différend qui a éclaté entre le parti réactionnaire de l'industrie du meuble et les artistes, défenseurs du mouvement décoratif moderne.

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Salon français à Crefeld, réuni par les soins de M. Deneken, directeur du Kaiser-Wilhelm-Museum de Crefeld, et de notre distingué confrère M. Avenard. — Sections françaises à l'Exposition de Mannheim, aux Sécessions de Munich, Berlin, et au Grand Salon de Berlin.

PUBLICATIONS

Iung-Wien. — Travaux de l'École d'art décoratif de Vienne. Éditeur : Al. Koch, Darmstadt. — L'École de Vienne s'est toujours fait remarquer par l'originalité de sa pensée et par la structure logique et l'exécution minutieuse de ses travaux décoratifs. Le présent volume, dont les illustrations sont accompagnées d'un commentaire très utile de M. J.-A. Lux, ne peut que confirmer la valeur de l'École viennoise.

Von alter Bauernkunst (*l'Art paysan*), par R. Forrer. Éditeur : Max Schreiber, Esslingen. Prix : 1 fr. 25. — M. R. Forrer, l'amateur alsacien bien connu, démontre dans ce volume comme l'art populaire n'est qu'une transformation continuelle de l'art des grands centres. Les illustrations confirment ses hypothèses d'une façon surprenante. Ce petit volume est le résultat d'études très approfondies ; il est le travail d'un vrai connaisseur.

J.-A. Lux, *Die Volkswirtschaft des Talents.* Voitglaender, Leipzig, 1906. — Une série d'essais intéressants qui étudient comment le mouvement de l'art contemporain est une expression de la vie d'une nation et quelle est en même temps son importance pour la vie industrielle d'un pays.

R. M.

CHRONIQUE DE LA CURIOSITÉ

Les ventes au XVIIIe siècle

Il n'est pas sans intérêt de savoir si l'amour de l'art défrayait entièrement le commerce de la curiosité au XVIIIe siècle. Les amateurs n'étaient pas rares, et il serait facile d'en énumérer une liste très longue. Mais, parmi eux, combien s'en trouvait-il qui fussent véritablement sincères? La plupart d'entre eux achetaient pour vendre. C'est à un petit nombre seulement que s'adressait le comte Stroganoff, quand il écrivait, en tête du catalogue de sa collection, en 1800 : « J'ai écrit (ce catalogue) pour moi, pour me rendre compte des richesses que je rassemble depuis plus de quarante ans, des sensations que leur possession me fait éprouver. Je l'ai écrit encore pour les vrais amateurs qui le sont par passion, chez lesquels cette passion est en quelque sorte née avec leurs premières idées, et s'est développée de plus en plus à mesure qu'ils ont eu le sentiment du beau, qui ont en un mot un amour sincère pour les arts, et qui tâchent d'acquérir les connaissances indispensables pour bien jouir des productions des talents et les apprécier judicieusement. Je ne l'ai point écrit pour ces âmes froides auxquelles les arts et leurs productions sont au fond très indifférents, quoiqu'elles paraissent s'y intéresser ; des enthousiastes hors de mesure, la plupart comédiens de sentiments ; des dissertateurs diffus et vagues, pleins de bonne opinion d'eux-mêmes, qui soutiennent les sentiments qu'ils ont adoptés souvent par hasard ou en les empruntant d'autrui. Je ne l'ai point écrit pour les amateurs par politique, qui par calcul usurpent ce titre et même celui de connaisseurs ; possesseurs de collections, ils s'en occupent vivement lorsqu'ils les font admirer et les oublient lorsqu'ils sont seuls avec elles. Semblables en cela à ces époux mal assortis qu'on voit affecter en compagnie l'intérêt le plus édifiant, et qui tête à tête s'abandonnent à l'ennui qu'ils se causent et à l'indifférence qui les glace. Délivre-nous, grand Dieu! de ces amateurs sans amour, de ces connaisseurs sans connaissances ! car ceux-là plus que tous les autres contribuent à la corruption du goût et nuisent au progrès des arts.

Les amateurs trouvaient-ils dans Paris, au XVIIIe siècle, un local comparable à l'Hôtel Drouot ? On se dispersaient leurs collections ? Tout se passait, en réalité, avec plus de simplesse qu'aujourd'hui. Les grands marchands, tels [illegible] Gersaint dont Watteau peignit l'enseigne, procédaient à leurs vacations dans leur propre appartement, et, comme la plupart habitaient la rue Saint-Honoré, on peut en conclure que ce quartier était véritablement le centre du commerce de la curiosité. Quand il s'agissait d'une vente anonyme dirigée par de petits marchands, on louait un local, un peu partout, par exemple aux Grands-Augustins. Vers le milieu du siècle, les vacations se passaient plus volontiers à l'Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, vis-à-vis la Croix du Trahoir, ou encore à l'Hôtel des Américains, entre l'Oratoire et la rue des Poulies.

Les huissiers-priseurs, par l'office desquels s'effectuait la vente, avaient à peu près les mêmes attributions que les commissaires-priseurs d'aujourd'hui, et déjà ils avaient un trésor en commun. A la vente assistaient également les experts chargés de la rédaction du catalogue et du diagnostic de la valeur marchande. Ils avaient presque toujours l'autorisation d'ajouter à la vente des objets leur appartenant. Ils s'entendaient pour soutenir la valeur de certains numéros ou pour obliger les amateurs à subir leur courtage. La publicité consistait en affiches et en catalogues. Les vacations avaient lieu à 2 ou 3 heures de l'après-midi, et étaient habilement variées.

On trouve, à la fin d'un catalogue dressé par l'expert Helle, un état des dépenses occasionnées par une vente, avec l'indication des frais, des personnes et des opérations nécessaires.

Mémoires des déboursés de vente.

Ce mémoire a été donné par M. Dhogue, huissier-priseur, qui a fait ladite vente :

Déboursé pour la requête et permission à fin de vente	[illegible]	[illegible]	
Pour l'imposition et apposition de trois cents affiches de vente, déboursé	16		
Pour les commissaires aux ventes, à trois deniers par livre du montant de la vente, suivant quittance mise au pied du procès-verbal	54	»	»
A celui qui a écrit ladite vente et aidé à faire le relevé des débets, à 1^{tt} 10^{s} par vacation, les neuf font	13	10	»
Au crieur pour avoir répété les enchères et averti les marchands, même somme de	13	10	»
Pour les neuf vacations de la vente, de 7^{tt} chacune, dont 6 se portent en bourse commune, suivant la délibération du 30 juin 1758, déboursé	54		
Pour la requête à la bourse commune de 463 articles de vente, à raison de 3^{tt} 12^{s} pour la moitié de grosse du procès-verbal, suivant la déclaration du roi du 18 juin 1758, déboursé	[illegible]		[illegible]
Pour le déboursé du contrôle du procès-verbal	[illegible]	[illegible]	
Pour le déboursé du papier	[illegible]		
Pour les peines, soins et honoraires de l'huissier commissaire-priseur, tant à ladite vente que pour y parvenir, relevés journaliers des débats et revision de compte, papiers, commission, faux frais	60		
Total des frais et déboursés	306	2	

M[illegible]

Doit M. Remy à Lottin, imprimeur, du 17 novembre [illegible], composition, papier et impression de son *[illegible]*, format in-[illegible], caractère petit romain, tiré à [illegible], papier carré fin, Limoges, ledit catalogue faisant deux feuilles in-12 et une demi-feuille petit in-8, à raison de [illegible] les 2 feuilles in-12	[illegible]	[illegible]	
2 demi-feuilles in-8	[illegible]	[illegible]	
Brochure et rognure de [illegible] en papier marbré à [illegible]	[illegible]		
Brochure et rognure de [illegible] en papier blanc à 9 deniers	[illegible]	[illegible]	
Reliure en carton de deux avec papier blanc intercalé, à 12 sous	[illegible]	[illegible]	
Brochure de deux avec papier blanc intercalé entre chaque feuille à [illegible] sous	[illegible]		
Voyages chez le relieur	[illegible]		
Total	[illegible]		

Il a été vendu pour [illegible] de catalogues dont M. Lottin a tenu compte.

Compte de la vente que j'ai faite avec M. Remy des dessins de M. le baron de Saint-Julien, avec quelques-uns à M. Basan.

Nous avons vendu pour le compte de M. le baron, desseins et estampes, pour	[illegible]	[illegible]	
Il y a de frais de faits, y compris les 2 sols pour livre de nos honoraires	[illegible]	[illegible]	
Reste net	[illegible]	[illegible]	

Ainsi nous avons à nous deux, pour nos peines et soins, la somme de 199^{tt} 8^{s}, dont la moitié fait celle de 99^{tt} 14^{s}.

Il a été vendu pour le compte de M. Basan pour	[illegible]	[illegible]	
Il y a de frais faits, y comptant le sol pour livre pour nos peines et soins	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Reste net	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Nous avons eu en tout, pour nos peines et soins et honoraires, la somme de 26^{tt}, dont la moitié fait celle de [illegible].

J'ai eu, pour mes peines et soins, savoir :			
De M. le baron	[illegible]	[illegible]	
De M. Basan	[illegible]		
Total	[illegible]	[illegible]	

Pour les frais que nous sommes tenus de payer à nous deux M. Remy et moi, qui sont faits chez lui, tant pour bougies, lampions, feu, salle pour vendre, voyages des crocheteurs, donné à la portière et à la domestique 3 livres à chacune, et autres petits frais, pour le tout	31	9	
Dont la moitié fait	[illegible]	[illegible]	
Ainsi des [illegible] que j'ai eus pour mes honoraires, il faut rabattre [illegible] pour les petits frais entre M. Remy et moi	[illegible]	[illegible]	

Il me revient cette [illegible] de net pour mes honoraires.

Frais particuliers de la vente.

[illegible]		
[illegible] le bois	22	10
Pour 5 livres et demie de bougie	18	15
Dix termes de lampions à 8 sols	4	
Quatre livres un quart de chandelles	2	2
Neuf chopines de vin données au crieur	2	5
Pour l'impression et brochure du catalogue	67	17
Pour 26 chaises, dont 12 à 16 sols et le restant à 14	19	8
Pour le loyer de la salle de M. Remy chez lui	25	
Total	161	

Ainsi donc, voilà deux précieux documents, nous détaillant par le menu toutes les phases d'une vente. Sur la physionomie même de ces ventes, nous avons d'autres documents tout aussi intéressants. Une gravure de Huguier fils d'après un dessin de Baudouin, en 1756, un croquis de Cochin fils gravé par Cochin père, deux pièces d'Augustin de Saint-Aubin, gravées en 1757, évoquent à merveille les gestes et les attitudes des personnages qui figuraient dans ces ventes. Enfin, un livre de M. Rouguet, paru à Paris en 1755 et intitulé : *l'État des Arts en Angleterre*, nous laisse la description d'une vente anglaise, et l'Angleterre sur ce point, après la Hollande, semble avoir donné à la France la procédure des ventes mobilières publiques. En voici un passage tout à fait curieux, et qui pourrait avoir été écrit par un observateur parisien, ce même hiver, après tant de ventes plus célèbres les unes que les autres :

Il se fait à Londres très fréquemment, d'une façon singulière, des ventes de tableaux et de curiosités qui sont une espèce de marché pour les productions des arts. On voit encore, dans cette occasion, un exemple de la méthode que les Anglais introduisent dans toutes sortes d'affaires, et surtout du soin extrême qu'ils apportent à mettre l'acheteur à son aise. On a bâti à Londres, depuis vingt ou trente ans, plusieurs salles destinées à vendre des tableaux. Ces salles sont hautes, spacieuses et isolées, afin que tous leurs côtés puissent être également éclairés par un vitrage qui en fait le tour sans interruption, mais qui ne descend pas assez bas pour empêcher que leurs parois, à une certaine hauteur, ne soient dans l'occasion toutes couvertes de tableaux.

Un particulier, brocanteur ou autre, qui en a rassemblé une quantité suffisante pour en faire une vente publique, s'arrange avec le propriétaire d'une de ces salles ; celui-ci est à la fois priseur et crieur. Il reçoit les tableaux, il les fait placer dans la salle, suivant leur excellence et leur prix, chacun avec son numéro ; il en fait imprimer un catalogue, où chaque tableau se trouve dans l'ordre de ce numéro avec le nom vrai ou supposé de quelque grand maître. Le sujet y est aussi indiqué. Ils sont distribués gratis. Quoique les conditions de ces ventes soient connues de tout le monde, elles sont néanmoins toujours répétées au commencement de ces catalogues, afin que, devenant par là de convention réciproque et entendue, elles constatent sans litige les droits du vendeur et de celui qui achète ; une de ces conditions fixe la somme de l'enchère ; au-dessous de cette somme, elle n'est pas admise. Si l'article en vente est crié entre 3 et 6 livres, on n'est pas reçu à enchérir moins de 3 sols ; au-dessous de 12 francs, l'enchère doit être de 6 sols. Cette règle est observée dans la même proportion du sol pour livre, jusqu'à ce que l'article soit porté à 100 louis, où elle finit, quelle que puisse être la somme où il serait porté au delà. Ces conditions raisonnables sont faites pour ne pas prolonger inutilement le temps de la vente et pour éviter la puérilité ridicule et peu commerçante, qui se pratique ailleurs, d'enrichir d'un sol un article qu'on crie à 12 000 francs.

« Quand une vente est affichée, la salle où elle doit se faire et où sont avantageusement étalés les tableaux est ouverte pendant deux ou trois jours consécutifs ; tout le monde peut y entrer, excepté la vile populace. Un officier de police, revêtu des marques de sa charge, en garde la porte. Le public à Londres se fait un amusement de cet étalage à peu près comme à Paris de celui du Salon, lorsque les ouvrages des artistes de l'Académie y sont exposés. Quand le jour et l'heure de vendre, qui est midi, sont arrivés, la salle se trouve remplie de personnes de différents sexes et de différents états. On prend place sur des bancs disposés pour faire face à une petite tribune isolée, élevée d'environ quatre pieds, qui est placée à une des extrémités de la salle. Le crieur y monte avec gravité, il salue l'assemblée et se prépare, un peu en orateur, à faire son office avec toutes les grâces et toute l'éloquence dont il est capable. Il prend son catalogue, il fait présenter le premier article, il l'annonce et le crie ; il tient dans une main un petit marteau d'ivoire, dont il frappera un coup sur sa tribune quand il voudra déclarer à l'assemblée que l'article en vente est adjugé.

« Rien n'est si amusant que ces sortes de ventes : le nombre des assistants, les différentes passions dont on les voit occupés, les tableaux, le crieur même et la tribune, tout contribue à la variété du spectacle. Là, on voit le brocanteur infidèle faire acheter en secret ce qu'il désire ouvertement, ou bien, pour tendre un piège dangereux, feindre d'acheter avec avidité un tableau qui lui appartient. Là, les uns sont tentés d'acheter, et d'autres se repentent de l'avoir fait. Là, tel paie un article 50 louis par pique et par gloire, dont il n'aurait pas donné 25, s'il n'avait craint la honte de céder en présence d'une assemblée nombreuse qui avait les yeux sur lui. Là on voit pâlir une femme de condition qui est sur le point de se voir enlever une méchante pagode dont elle n'a pas besoin et dont elle ne voudrait pas dans une autre occasion.

« Le nombre d'articles marqués sur le catalogue pour la vente de chaque séance est environ de soixante-dix. L'ordre et la régularité qui règnent dans ces ventes font qu'on peut juger, étant absent, à une demi-heure près, du temps où sera mis à l'enchère tel ou tel article ; ce qui produit une agréable facilité pour les personnes dont le temps est précieux. Ces sortes de ventes ont rendu le goût des tableaux très général à Londres ; elles l'excitent et le forment ; on y apprend un peu à connaître les différentes écoles et les différents maîtres. Au reste, c'est une espèce de jeu où les joueurs habiles dans ce genre mettent subtilement en usage tous les moyens imaginables de faire des dupes, et ils réussissent. »

LÉANDRE VAILLAT.



Phot. Giraudon.

WILLIAM HOGARTH, PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME
(National Gallery)

WILLIAM HOGARTH

William Hogarth naquit à Londres en 1697. Son père était un simple prote d'imprimerie. « De vraie souche comme de nom et de caractère anglo-saxons, tous ses penchants étaient populaires. Souvent, avant l'année 1725, il avait quitté l'atelier du maître où il gravait des étiquettes de bibliothèque et des plaques d'enseigne, des armoiries et des billets de concert, pour promener son observation naissante et sa curiosité avide dans les tavernes, dans les carrefours et les cafés, à travers les rues et les faubourgs de la grande ville.... » M. Philarète Chasles, à qui nous empruntons ces détails biographiques, ajoute que Hogarth, dans la pauvreté et l'obscurité, s'apprêtait à devenir l'annotateur minutieux des vanités humaines, le peintre vulgaire et profond de la vie domestique, le vérificateur redoutable des laideurs morales et des difformités physiques. « Tout concourait, dit-il, à cette éducation spéciale ; tout l'éloignait de l'idéal grec, de l'unité, de la règle antique et du type sévère du beau. Tout le préparait à devenir non l'élève du Titien, du Corrège et de Raphaël, mais le satirique vigoureux et souvent brutal, le peintre moral et souvent cynique du XVIII[e] siècle anglais, le violent adversaire de la convenance attifée et de la fausse élégance dans l'art, même du grand style et de l'idéal.... »

Il y a dans ces quelques lignes une très juste expression de la mission future du peintre. Là cependant où M. Philarète Chasles nous semble dans l'erreur, c'est lorsqu'il nous montre William Hogarth violent adversaire du grand art et de l'idéal. Hogarth, comme d'ailleurs plusieurs autres peintres de genre célèbre, voulut, lui aussi, faire « de la grande peinture », et si son art, tout de détails spirituels et de mordantes observations, perd son originalité et sa force en voulant s'élever », il n'en reste pas moins acquis que l'auteur de l'*Analyse de la Beauté* tenta d'atteindre au grand style, comme dans *Moïse devant la fille de Pharaon* et *le Bon Samaritain* (1). Reynolds l'a d'ailleurs très bien peint dans un de ses discours

1. Hogarth écrivit, [illegible] l'*Analyse de la Beauté* [illegible]



PORTRAIT D'HOMME
[illegible]

académiques, qui sans doute a échappé à la lecture de M. Chasles : « Notre excellent Hogarth, malgré tout son talent extraordinaire, n'a pas possédé la connaissance des bornes où il devait se renfermer. Après que cet admirable artiste eut consacré la plus grande partie de sa vie active à étudier avec succès ce que la société offre de ridicule, après qu'il eut créé un nouveau genre de peinture dramatique, après qu'il eut rempli son esprit d'une infinité de matériaux propres à représenter et à expliquer les scènes domestiques et familières de la vie commune,... il voulut imprudemment essayer le grand style de l'histoire,... etc. »

Réjouissons-nous de cet échec. Après avoir percé de ses traits aigus la gloire factice de Kent, peintre du roi, et raillé sans pitié les mythologies de son maître Sir James Tornhill, qui succéda à Kent, et dont il enleva d'ailleurs la fille, il eût été fort surprenant et aussi fort regrettable que Hogarth marquât sa place dans l'histoire de la peinture anglaise à côté de Benjamin West et de James Barry, alors que, par l'ingéniosité satirique de son métier et ses dons particuliers d'observation, il était si naturellement désigné pour prendre rang dans la vivante phalange des moralistes du pinceau, de ces charmants petits maîtres septentrionaux dont il était le successeur involontaire, avec l'humour anglais en plus, les Teniers, les Steen, les Ostade, les Brauwer, etc.

Faut-il voir dans Hogarth un des grands maîtres de la peinture anglaise, un technicien exemplaire? Assurément non ; le don de composer lui fait souvent défaut. Dans la plupart de ses œuvres, voire même celles où l'intention philosophique est la plus lisible et où il paraît avoir voulu s'attacher plus aux idées qu'aux formes, l'envahissement souvent vulgaire de l'accessoire, la confusion de détails inutiles nuisent à l'expression du sujet principal. Souvent aussi sa touche âpre et lourde, son dessin sec et heurté, sont en complet désaccord avec le caractère du sujet. On a pu dire que Hogarth avait quelque chose de Swift pour l'amertume et de Daniel de Foë pour la vérité. On aurait pu aussi ajouter que malheureusement dans toute son œuvre n'existe pas l'unité de forme et de pensée qui domine celle des deux grands écrivains.

Ces réserves faites, et en admettant même avec Mérimée que William Hogarth fut plutôt poète comique que peintre, il faut bien reconnaître que dans l'œuvre, si frémissante, de cet extraordinaire artiste, le plus anglais peut-être des peintres anglais, il existe des pages où l'expression de la critique des mœurs



Ph. [illegible]
PORTRAIT DE MISS LAVINIA FENTON
(National Gallery)



Phot. G[illegible]

PORTRAITS DES SERVITEURS DU PEINTRE

National [illegible]

est d'une technique très adroite, et qui fait songer parfois à celle de notre grand Chardin, avec plus de fluidité peut-être dans la caresse du pinceau et souvent autant de légèreté dans le clair-obscur des fonds. Assurément ces pages, véritables petites merveilles de métier, sont assez rares. Mais on les trouve encore sans trop de peine dans le prodigieux amoncellement des œuvres de l'artiste.

Le Mariage à la mode, qu'il exécuta en 1745 et qui comprend une suite de six peintures, exposées maintenant à la National Gallery, eût suffi à la consécration de la gloire du peintre. A vrai dire, c'est la plus complète expression des tendances philosophiques et satiriques du maître, et jamais la causticité de son pinceau n'eut de plus savantes affirmations. Ici le peintre se révèle avec éclat à côté du moraliste, et l'œil et l'esprit se réjouissent également au spectacle lumineux et vivant des pièces diverses qui forment la série des multiples péripéties du *Mariage à la mode* et qu'on peut examiner tout à loisir sur une des cimaises de la National Gallery.

Hogarth a divisé son drame comique en six actes, disons en six tableaux : 1° [illegible] 2° [illegible] 3° [illegible] 4° [illegible] 5° [illegible] 6° *La mort de la comtesse.*

Il est difficile de découvrir dans l'histoire de la peinture anglaise des documents plus fidèlement représentatifs d'une époque, et, dans le cadre si précis des accessoires, les personnages apparaissent doués d'une vie si réelle qu'à leur vue l'évocation historique se produit complète et le spectacle se trouve brusquement transporté en plein XVIIIe anglais, au foyer dévasté d'une de ces familles de la haute société anglaise qui, aussi bien que la petite bourgeoisie et le bas peuple, souffrait de la dissolution générale des mœurs.

Le succès de cette œuvre fut si grand que la [illegible]



SCÈNE DU « MARIAGE A LA MODE »
(National Gallery)

éventails. On en fit d'innombrables copies et jusqu'à des images de cire qui, promenées à travers la province, rendirent vite très populaire le nom de Hogarth.

D'ailleurs, le succès de ses autres peintures satiriques ne fut pas moins grand, et la *Carrière de la fille de joie* (The Harlot's Progress), en six compositions également, la *Carrière du libertin* (The Rake's Progress), furent accueillies avec la même faveur.

Ce qui, dans ces peintures verveuses et cruelles, excitait surtout la curiosité publique, c'était la mimique grotesque des physionomies derrière lesquelles le spectateur se plaisait à rechercher et à découvrir, sans grande difficulté d'ailleurs, des figures très connues. Parmi les séries aristophanesques d'Hogarth, auxquelles il doit, sans contredit, la plus belle part de sa gloire, il faut encore mentionner les *Élections*, les *Quatre parties du jour, Activité et indolence*, et aussi ces pièces où il proteste avec tant d'ardeur généreuse contre la cruauté des hommes envers les animaux. Le succès de cette dernière série fut considérable.

Notre abbé Delille les célèbre lui-même dans [illegible] *la Pitié*, et on a raconté qu'un lord [illegible] qui s'indignait, dans une rue de [illegible] voir un cocher brutal frapper impi-[illegible] chevaux, [illegible] le bras en s'écriant : « Malheureux ! tu n'as donc pas vu les tableaux de Hogarth? »

Dans bien d'autres compositions isolées, peintures, dessins, gravures, documents d'histoire physionomique du plus grand intérêt, Hogarth a fixé d'un trait sûr et impitoyable les traits, les gestes, les grimaces des gens du peuple observés dans la rue, dans les tavernes, dans tous les mauvais lieux, et aussi les mises et les attitudes fausses ou maniérées des gens du théâtre et du monde, utilisant pour le dessin de sa vaste comédie humaine la somme énorme des matériaux documentaires recueillis dans ses flâneries laborieuses à travers les bouges, les coulisses et les salons.

Hogarth, avons-nous dit, s'essaya aussi dans le genre historique et religieux, mais bien vainement, et sans doute le nom de l'immortel auteur du *Mariage à la mode* et de l'*Élection parlementaire* n'eût jamais traversé les siècles s'il n'avait peint que ses tableaux de la *Piscine*, de la *Prédication de saint Paul*, de la *Fille de Pharaon*, de *Sigismond et Danaé*, du *Bon Samaritain*... (1).

L'art de Hogarth, nous entendons du Hogarth peintre satirique, art toujours pittoresque et intéressant malgré l'incorrection trop fréquente du dessin et la lourde pesanteur de la touche,

(1) Ces deux dernières peintures furent exécutées pour la décoration de l'escalier de Saint-Barthélemy. Les figures avaient sept pieds de haut.



DESSIN A L'ENCRE DE CHINE POUR « INDUSTRIE ET PARESSE »
(British Museum)

s'accommode parfaitement de l'interprétation par la gravure. On pourrait même ajouter que, contrairement aux œuvres des maîtres véritables, les peintures de Hogarth, ou, pour mieux dire, la pensée et l'esprit de Hogarth, transparaissent plus lisiblement à travers le métier du graveur, surtout



DESSIN A L'ENCRE DE CHINE POUR « INDUSTRIE ET PARESSE »
(British Museum)



SIGISMONDA PLEURANT SUR LE CŒUR DE GUISCARDO
(National Gallery)

lorsque ce graveur est Hogarth en personne (1).

Hogarth fut-il un peintre? Walpole ne le croit pas et Reynolds lui-même ne veut voir en lui qu'un dessinateur satirique, un observateur spirituel, un physionomiste ingénieux.... La postérité, plus juste que le grand écrivain et le grand peintre anglais, mieux renseignée aussi par un examen d'ensemble de l'œuvre et par l'indispensable recul du temps, toujours nécessaire à la confirmation définitive des jugements historiques, a su découvrir en Hogarth un beau peintre, d'un métier heurté assurément, d'une technique tourmentée et d'une allure irrégulière. Mais il est impossible qu'un connaisseur en peinture ne soit charmé par certaines délicatesses imprévues de touche, par l'habileté lumineuse du pinceau qui se révèlent dans le *Mariage à la mode* et dans la *Carrière d'une fille de joie*. Aussi bien le grand peintre qui sommeillait trop souvent dans Hogarth se réveille lorsqu'il s'improvise portraitiste et qu'il a devant lui des modèles de prédilection comme Wilkes, son ennemi, son ami Fielding, l'auteur de *Tom Jones*, l'acteur Garrick, la belle Lavinia Fenton, dans le rôle de Polly Peachum (The Beggar's Opera), Sarah Lennox, Sarah Malcom, celui de sa propre femme, ceux de ses serviteurs, et aussi le sien propre, qui d'ailleurs est peut-être de tous le meilleur, et où, avec une rare force de pinceau, il a fixé pour l'éternité l'ironique expression de son masque puissant troué par les éclairs d'un regard singulièrement scrutateur. Près de l'image du maître figure celle de Trump, son chien favori (intentionnellement symbolique sans doute), un superbe bull-dog, à la mine reposée. Mais ne vous y fiez pas.

Cette double effigie où Hogarth se révèle comme un portraitiste et un animalier de premier ordre est une des œuvres les plus fortes du peintre; une œuvre de véritable peintre, une des meilleures toiles de la National Gallery.

N'est-elle pas aussi d'un beau peintre de race, cette vivante figure de la *Fille aux crevettes*, dont le joyeux et blanc sourire, fixé d'un pinceau si rapide et si sûr, d'un pinceau d'impressionniste, semble éclore dans le brouillard de Londres, comme une fleur dans la nuit?

Et cependant, malgré les jeux souvent si heureux de son pinceau et la beauté des quelques

(1) Il serait difficile de dresser un catalogue complet des œuvres de Hogarth, aussi bien que de fixer la date de certaines de ses productions. On a évalué son œuvre à 200 pièces [illegible] une partie. Parmi les gravures principales de l'œuvre de Hogarth, il faut citer : la *Vie d'une fille publique* [illegible], *le Mariage à la* [illegible] 4 planches [illegible] planches [illegible] 12 planches [illegible]

œuvres où il se manifeste, Hogarth, grâce à l'accumulation de ses compositions moralistes, feuillets innombrables d'un livre énorme, livre de comédie et de tragédie humaine, où sont représentés avec une précision rare, mais avec une âpre et cruelle ironie, les mœurs, les modes, les vêtements et jusqu'au mobilier de son époque, apparaît surtout à travers l'histoire de l'art, et en Angleterre plus que partout ailleurs, comme le génial et spirituel illustrateur de la société anglaise dans la première partie du XVIIIe siècle. Jamais psychologue n'utilisa avec plus de science documentaire la récolte opulente de ses rapides impressions d'observateur de la vie qui passe.

La rédaction d'un catalogue complet de l'œuvre si considérable de Hogarth, où s'inscrit, selon l'expression de Lavater, « un immense déploiement de physionomie », constituerait un travail considérable. Son œuvre est infinie et beaucoup de ses pages hâtives, et non datées, sont encore dispersées dans de nombreuses collections.

Son dernier ouvrage fut exécuté en 1764. C'est une sombre allégorie où la figure du Temps était représentée étendue sur des débris de temples et de palais. Titre : *La fin de toutes choses*.

On a rapporté que lorsqu'il eut terminé ce tableau, il brisa ses pinceaux en s'écriant : « J'ai fini. » Il cessa, en effet, de travailler, et mourut quelques mois après.

ARMAND DAYOT.



LA FILLE AUX CREVETTES

National Gallery



LE CONTRAT DE MARIAGE

EUGÈNE LAMI

Il y a au musée du Luxembourg une aquarelle d'Eugène Lami qui est la représentation fidèle et vivante de son talent. C'est le *Souper dans la salle de spectacle du château de Versailles*, à l'occasion du voyage de la reine d'Angleterre en France en 1857. Le sujet fait honneur à l'aquarelliste comme à l'architecte qui a disposé le décor, comme au maître d'hôtel qui a réglé le service du repas. Au premier étage, où se trouvent les fauteuils de balcon, le couvert a été mis pour les souverains, sous un dais rouge. On reconnaît les personnages minuscules, les moustaches de Napoléon III, le col gracieux, les épaules tombantes de l'impératrice Eugénie, la silhouette de la reine Victoria qui préside le souper, assise entre ses hôtes. De chaque côté de cette estrade impériale et royale, dans les loges séparées par des colonnes, éclairées par des lustres, et à l'étage supérieur, sont placés ceux qui ne dînent pas, mais qui [illegible]dent dîner. En bas, au parterre, sont les [illegible]ités, groupés par petites tables, entre les [illegible] de plantes vertes. A l'entrée, des cent-gardes casqués, cuirassés, bottés, en culottes blanches, en tuniques bleu de ciel, se tiennent immobiles, sabre en main, au passage des arrivants. Autour de ceux qui sont déjà placés, les autres vont et viennent, cherchant leur table. C'est un chatoiement coloré de toilettes et d'uniformes, une foule multicolore d'officiers de toutes les nations, de personnages qui sont des ambassadeurs et des hauts fonctionnaires, de dames en robes de gala. On ne voit qu'uniformes rouges, plastrons dorés, chamarrés, barrés du grand cordon, burnous de chefs arabes, robes de contes de fées, couleur de soleil ou de clair de lune, volants, crinolines, scintillements, chairs blanches et roses. On pourrait mettre un nom, sans doute, sur chacun de ces visages minuscules, que l'art fait briller d'une lueur prolongée jusqu'à nous. Une société disparue est encore là, animée et frivole, sur cette feuille de papier aux fines taches harmonieuses. Eugène Lami, que l'on considérait probablement de son temps comme un fantaisiste gracieux, aimable metteur en scène d'élégances passagères,



LE DUC D'ORLÉANS



TROMPETTE DE HUSSARDS

se trouve être devenu un historien, comme ses prédécesseurs et ses maîtres, les petits maîtres du XVIIIe siècle, Moreau le Jeune, les Saint-Aubin, Hubert Robert, Debucourt, Carle Vernet. Il fait partie, comme l'a dit Baudelaire dans son étude sur Guys, du groupe de « ces artistes exquis qui, pour n'avoir peint que le familier et le joli, n'en sont pas moins, à leur manière, de sérieux historiens ».

Eugène Lami est un petit maître du XIXe siècle. Il l'a vécu en son plein, de 1800 à 1890, né à Paris le 12 janvier 1800, mort à Paris le 19 décembre 1890. Il n'est pas difficile de comprendre qu'il ait été un peintre de batailles. La date de sa naissance montre qu'il dut avoir le contre-coup des événements accomplis par la génération précédente. Tout autant, et même davantage que Musset, plus jeune que lui de dix années, il put éprouver les sensations des collégiens réveillés au son du tambour, excités par les récits d'actions de conquête et de gloire. Les campagnes de la République et de l'Empire, les victoires qui planèrent au-dessus des champs de bataille, les défaites qui s'y abattirent lourdement, eurent leur répercussion sur tous les jeunes esprits de ce temps-là. Eugène Lami avait quinze ans au jour de Waterloo, il ne faut pas oublier ce détail de sa biographie, et ceux qui eurent quinze ans au jour de Sedan doivent facilement comprendre la première formation de ce jeune talent et la hantise de cette sensibilité. Il fut, de plus, et tout naturellement, élève de Gros, le poète douloureux et épique de l'épopée impériale, et de Horace Vernet, plus ordinaire metteur en scène des faits et gestes de la nouvelle armée française en campagne. Rien d'étonnant s'il se révèle à son tour expert à montrer le mouvement des batailles, la marche stratégique des régiments, s'il devient un des fournisseurs de Versailles. Il sera le peintre de *Hondschoote*, de *Wattignies*, de *Maestricht*, de *Claye*, de *Puerto de Miravete*, du *Duc de Nemours au siège d'Anvers*, de la *Reddition de la garnison d'Anvers*, et il se montrera également apte à représenter une tragédie de



LANCIER

la rue avec l'*Attentat Fieschi*. Ses œuvres marquantes en [illegible] sens [illegible] et *Wattignies*, dont les [illegible] ont été peints par Jules Dupré, et où lui, Lami, a représenté avec une verve et une habileté supérieures les vainqueurs républicains de l'Europe monarchique. Et ce [illegible] page moindre que l'*Attentat Fieschi*, avec sa représentation que l'on sent véridique de la foule effrayée, des bourgeois endimanchés, des gardes nationaux en grand uniforme, éperdus dans le désarroi de la catastrophe.

Cet annaliste de notre temps n'est pas négligeable. Il savait voir, comprendre, s'exprimer, non seulement par la composition picturale apprise chez ses maîtres, mais par le croquis né de l'émotion directe. Eugène Lami, malgré toutes les qualités d'agencement et de pittoresque qui le mettent à part des simples fournisseurs officiels, devait trouver sa voie ailleurs. Il pouvait dépasser la simple chronique militaire d'un Horace Vernet, il n'aurait probablement pas réalisé la page pathétique d'un Gros. Mais il est libre, il domine son art avec le petit format où il excelle à représenter les scènes vivantes qu'il a pu observer. Lithographe, vignettiste, aquarelliste, il va être lui-même, vif, spirituel, aimable, chatoyant, tel que nous l'avons vu tout d'abord dans son *Souper de Versailles*. Cela ne l'empêche pas, lithographe, de laisser les *Croquis faits d'après nature dans Paris pendant les journées des 27, 28, 29 juillet 1830*, et l'*Ambulance des blessés* établie dans la cour du Palais-Royal le 29 juillet 1830. Il a fait le portrait de Charles X en 1824, il représentera aussi les *Princes citoyens*, le duc d'Orléans, le prince de Joinville, le duc de Nemours. Bientôt, d'ailleurs, il deviendra le professeur de dessin de la famille d'Orléans, il sera un personnage de la cour de Louis-Philippe, ce qui explique suffisamment les commandes pour Versailles, et aussi la publication d'un album tel que la *Collection des armes de la cavalerie française en 1831*, faisant suite à la *Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814*, cent lithographies coloriées publiées en 1822, en collaboration avec Horace Vernet, et la *Collection raisonnée des uniformes français de 1814 à 1824*, cinquante lithographies publiées en 1825.



LE CAMP DE LUNÉVILLE



UNE LOGE AUX ITALIENS

UN SALON EN 1830

Il voyage, en Russie, en Espagne, en Italie, en Angleterre, en Belgique. Il publie avec Henri Monnier, en 1829-30, un voyage à Londres, où sa verve élégante fait bon ménage avec l'observation exacte et la forme solide de Monnier. Il est illustrateur de livres, fait partie de ce groupe de dessinateurs avisés et variés où il y a Tony et Alfred Johannot, Deveria, Charlet, Raffet, Bellangé, Grandville, Isabey, Monnier, Gavarni, Daumier. Il illustre un *Napoléon*, *Don Quichotte*, *Walter Scott*, *Béranger*, l'*Histoire des ducs de Bourgogne*, *les Français peints par eux-mêmes*. Il sera, plus tard, l'illustrateur de *Molière*, de *Musset*, de *Manon Lescaut*, de la *Chronique du temps de Charles IX*. Il sera chargé aussi, avec beaucoup d'autres, par un amateur de Marseille, M. Roux, d'illustrer un certain nombre de *Fables de La Fontaine*. Il a, pour sa part, *le Coche et la Mouche*, *le Jardinier et son Seigneur*, *les Devineresses*, *le Fou qui vend la sagesse*, *l'Horoscope*, *le Rieur et les Poissons*, *le Curé et le Mort*, dont il fait des petits tableaux pittoresques et malicieux. Il a un métier sûr, une pratique intelligente de l'illustration : il la conçoit finie et gracieuse, la met en page à la façon d'une scène de théâtre, détachée sur une toile de fond, encadrée par les portants des coulisses. D'ailleurs, son talent est un talent de théâtre. Il est artiste costumier autant qu'habile régisseur. L'aquarelle, où il a trouvé le succès de son talent, la célébrité de son nom, est d'abord pour lui la raison de décors et de défilés où il se montre l'émule d'Isabey, habile de la même manière à faire briller la richesse des costumes, la soie, le velours, les broderies d'or, les bijoux, à faire se mouvoir les foules, à établir l'apparat des cérémonies. Il sait retrouver le mouvement et la couleur qui conviennent au temps de Marie Stuart, de Henri III, de Louis XIV ou du Régent. Il fait revivre Versailles et Trianon, comme le Paris de la Ligue, comme le Madrid du dernier autodafé. Son *Escalier de marbre*, animé par la touche et la couleur, comme Musset l'avait animé par des mots, montre tout ce qui passe de grâce, de charme, d'insolence, d'enivrement, sur les « trois marches de marbre rose » où le poète avait cherché et retrouvé la trace d'un monde disparu.



UN TIGRE EN 1834

Mais ce n'est pas encore là, quelque délicieuse fantaisie qu'il y ait apportée, la vérité de l'esprit et du goût de Lami. Il n'a pas été seulement un amateur d'étoffes, de bibelots, de décors du passé. Cela compte dans son talent, mais ce n'est pas tout son talent, ce n'est pas le principal de son talent. Eugène Lami a cette gloire d'avoir été un homme de son temps. C'est bien simple et cela nous paraît aisé aujourd'hui. Ce n'était pas si simple, à l'époque de poncif académique où il vivait, à l'époque de la mascarade picturale à laquelle il prit part. Lisez le *Salon de 1846*, de Charles Baudelaire, publié dans le volume des *Curiosités esthétiques*, vous y verrez comment le poète, si clairvoyant et éloquent critique, réclamait l'expression de la beauté moderne dans l'art : « Que le peuple des coloristes ne se révolte pas trop ; car, pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse. Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. » Et Baudelaire poursuivait, élevant son sujet, cherchant à savoir si le XIXe siècle possédait une beauté particulière. Il laissait de côté les sujets publics et officiels de nos victoires et de notre héroïsme politique, sujets relevant de la commande. Il demandait aux artistes de chercher les « sujets privés », de s'intéresser à tous les spectacles qu'ils pouvaient avoir sous les yeux, aux scènes de la vie élégante comme aux existences qui circulent dans les souterrains d'une grande ville. « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux, affirmait-il. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas. » Et il terminait par cette invocation vraiment magnifique à l'art d'analyse et d'émotion que créait alors, avec la réalité de tous les jours, l'un des plus grands évocateurs d'humanité : « Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville,

ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, — et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ; — et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! »

Quelle joie profonde d'entendre ces cris de passion, d'admirer Baudelaire admirant Balzac ! et des scènes de la vie militaire, de celui qui a dessiné ces fines silhouettes du *Lancier*, du *Trompette de hussards*, du *Duc d'Orléans*, qui a su montrer, avec la science et la bonhomie de Charlet et de Raffet, le groupement du *Camp de Lunéville*, — auprès du vignettiste à la Devéria qui dessine si gentiment les robes blanches, les manches à gigot, les corps sveltes, les visages poupins de la *Confidence*, qui agenouille la figurine de la *Dame en prières*, — auprès du caricaturiste



ENTRÉE D'UN BAL AUX TUILERIES EN 1830

Mais je reviens à Eugène Lami, sans quitter pour cela Baudelaire qui diagnostique si merveilleusement le caractère balzacien que doit avoir l'art moderne, puisque c'est Balzac, entre tous, qui a vu le mystère, la poésie, la beauté, la magnificence d'émotion du monde moderne. L'œuvre d'Eugène Lami est certainement frêle auprès de la *Comédie humaine*, et il y a eu des artistes qui ont apporté à la même tâche un autre génie de vision, une autre force d'expression : Gavarni, Daumier, Constantin Guys, en qui Baudelaire découvrit avec audace et raison le peintre de la vie moderne. N'importe ! Eugène Lami fait partie de la cohorte des véridiques. Prenons-en comme preuves, avec tant d'œuvres disséminées dans les galeries des amateurs, celles qui ont été rassemblées ici. Auprès de l'artiste expert aux représentations des types à la Monnier qui montre, sous les yeux d'un populaire curieux et gouailleur, l'*Entrée d'un bal aux Tuileries en 1830*, les officiers de la garde nationale, coiffés du fabuleux bonnet à poil ou du bicorne à cocarde, galopant, l'un avec une grosse femme en turban, l'autre avec une sylphide aux cheveux enrubannés, — auprès de cet Eugène Lami, il y en a un autre. Cet autre a choisi les scènes de la vie élégante et bourgeoise pour nous révéler de quelle grâce légère, de quelle souplesse, de quel agrément, de quel discernement il était pourvu. Goûtez comme il convient l'arrangement de la *Loge aux Italiens*, la disposition des personnages, l'attitude des deux dames et du dandy chevelu qui regardent vers la scène, l'aisance de conversation d'une troisième dame assise un peu à l'écart, sur une banquette, penchée vers un

irréprochable jeune homme. Tout est parlant, les visages indiqués de traits essentiels, les gestes, les bras croisés, les mains abandonnées, les objets, la jumelle sur laquelle se pose une main gantée de blanc, le bouquet dont le parfum s'évapore dans la chaude atmosphère du spectacle. Un *Salon en 1830*, en sa forme rapide, comme griffonnée, est légèrement caustique, avec ses héroïnes de drame, longues et minces beautés de keepsakes, attentives au chant d'une amie ou perdues dans leur rêve personnel, cependant qu'un élégant arriviste, bien découplé, sa jeune figure ornée d'un gigantesque toupet, est adossé à la cheminée. Le *Contrat de mariage* est la plus parfaite de ces illustrations de la vie moderne. Tout y est, la femme à ses différents âges, les deux principaux intéressés prenant un air détaché des misères et des richesses de ce monde, le père de la jeune fille ayant seul l'air attentif d'un chasseur au guet, au fond un comparse qui jouera plus tard son rôle, et le tabellion bonhomme, sérieux, le nez sur son papier, qui ne passe pas un mot, une virgule, un chiffre. Ajoutez que la composition et le coloris sont délicieusement veloutés, le groupe noir des hommes d'un côté, les robes claires des femmes de l'autre. Le tout réuni par l'harmonie de lumière d'un salon bien ordonné. Théâtre, mais bon théâtre ; si certains des personnages peuvent jouer dans une pièce de Scribe, le fin matois de père, et la femme de quarante ans aux bandeaux noirs, assise entre la grand'mère et la fiancée, ne dépareraient pas la distribution des rôles d'un roman de Balzac, non plus que le chérubin de collège adossé à la muraille du fond.

Mais voici une des grandes scènes de Lami : *le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Lepeletier en 1841*. C'est la réunion des célèbres de ce temps-là et de cette année-là : au centre, Musset, avec le comte de Belmont, de Montguyon, le Dr Véron, qui entourent Fanny Essler et Mlle Dumilâtre ; à gauche, Auber, Halévy, Roqueplan, Duponchel, autour de Mlle Forster ; à droite, Mlle Emarot entre Achille Boucher et Lautour-Mezeray. Partout des habits noirs et des jupes courtes, des visages inquiets d'hommes, des visages de femmes délicieux et inconscients. La réunion d'autrefois de tous ces disparus prend un singulier et profond caractère de mélancolie, que Lami n'a certes pas cherché. Il n'a fait, lui, que fixer de brillants papillons, des phalènes aux ailes poudreuses qui voltigeaient aux lumières, et cet aspect brillant s'est miraculeusement conservé. Ces hommes, ces femmes revivent, sont encore en scène, en cette « revue nocturne » de la vie parisienne évoquée par Eugène Lami un soir de réalité et de rêve.

GUSTAVE GEFFROY.



LA CONFIDENCE

N. B. — Les aquarelles reproduites dans cet article font partie de la collection de M. Alexis Rouart.





LE PAYS BIGOUDEN ET SON PEINTRE

Julien Lemordant

Il me semble que la lumière est pour nous l'essentielle condition de joie et que notre sensibilité s'endort lorsque la lumière décroît. Et il me semble que si j'éprouve, devant ce grand ensemble décoratif peint par Julien Lemordant, une émotion profonde, c'est qu'il évoque un pays où la lumière donne parfois les plus prodigieux, les plus singuliers, les plus grands, les plus beaux spectacles, le pays de Penmarc'h, vaste plaine, grand plateau qui s'avance dans la mer (1).

Je te retrouve ici, ô beau pays ! Voici tes sentiers inégaux que bordent des herbes humides, tes champs aux couleurs incertaines qui se perdent au loin ; voici tes maisons basses, isolées, comme perdues, dont les mêmes murs blancs regardent vers la mer ; voici ta grève immense d'or et d'argent dont le bord de sable fin imbibé d'eau paraît comme un miroir magique dans lequel se reflètent et les nuages du ciel et les formes qui passent, sur lequel toute ombre se prolonge et toute lumière joue. Et puis voici tes gens, gars solides, vêtus de noir, fortes filles parées de couleurs violentes, et leur double cortège appuyé dans le vent. Voici la mer qui accourt en chantant. Enfin voici ton ciel avec son grand décor de nuages tantôt immobiles et lourds, tantôt allongés et fuyants, rideaux qui se déploient, volutes qui s'enroulent, ton vaste ciel plus sombre dans les lointains, plus lumineux au fur et à mesure qu'il s'élève et qu'il monte, ton grand ciel qui enveloppe et la terre et la mer réduisant toutes choses. Et ta lumière !

La lumière, c'est elle qui fait le grand spectacle si profond, si varié, si beau. C'est elle qui me permet de saisir d'un coup d'œil la plaine, mettant ici de l'ombre, jetant là son éclat, donnant à chaque instant aux choses un aspect différent. C'est elle qui fait fuir la grève jusqu'au point indécis où elle se confond entre le ciel et l'eau. Plus intense, plus vibrante, moins déclinante encore, c'est toi, lumière, qui donnes cet air joyeux, retentissant de fête aux « Scènes de Pardon » ; toi qui embrases la fontaine de pierres, toi qui fais éclater la toile blanche ou verte des tentes, toi qui, enveloppant toutes ces noires silhouettes, toutes ces rouges figures, leur donnes caractère et beauté.

* * *

A cause de son temps souvent gris, on a fait à la Bretagne une réputation de tristesse, de pays sombre. La vérité est que nulle contrée n'est plus lumineuse, plus éclairée, plus allumée, plus éclatante aux jours de soleil que cette partie du pays *bigouden* qui, du calvaire de Tronoan au phare d'Eckhmül, borde la mer. D'abord rien n'y fait ombre ; ni coteaux, ni vallées. C'est une grande étendue plate, sans arbres, avec, de-ci de-là, une maison si basse qu'on ne distingue pas son relief et qu'on n'aperçoit que sa tache. Dans cette atmosphère humide où toute surface est nette, tout fait tache, en effet ; un mur, un champ, un toit, la route, chaque chose a sa valeur propre, son ton précis, sa couleur tranchée. Aussi, quand le soleil paraît, tout s'anime sur la vaste plaine, et bientôt tout se colore, tout brille, tout éclate ou reluit. Depuis la pierre grise jusqu'à la mer immense, tout reflète la lumière, tout est vivant, tout vibre. La lumière pénètre tout. Des blocs de granit dont elle a doré l'écorce en restent comme imbibés....

C'est de sa musique, c'est de son éclat, c'est de sa magie que le peintre des *Scènes de Pardons* et du double cortège *Dans le vent* semble avoir retrouvé le secret.

(1) Fragments d'une décoration pour l'hôtel de [illegible] à Quimper. Ces fragments ont été [illegible] d'Automne.

Lorsqu'on s'éloigne un peu de ces tableaux, lorsqu'on les regarde à distance et d'ensemble, les [illegible] s'imposent à l'œil. Les *bigoudens*, hommes et femmes, — les marins exceptés, — sont tous vêtus de noir. Chacun n'a qu'un costume qui est le costume de fête ; il faut qu'il fasse toute une vie et qu'il serve en toutes saisons. Aussi l'étoffe choisie est-elle, surtout pour les robes des femmes, d'une extrême épaisseur. Par la qualité, par le ton et à l'état de neuf, cela n'a pas d'équivalent. Mais on voit rarement un costume *bigouden* dans son état de neuf ; tous ont été déjà et plus ou moins roussis par le soleil et lavés par la pluie. Si forte que soit l'étoffe, le temps, ce patient artisan, à défaut de pouvoir l'user, lui a imposé sa patine, et d'un noir unique sont sorties d'étonnantes variétés de « noirs »; cela va du noir noir au noir bleu, au noir vert, au noir jaune, au noir rougi. Tous ces « noirs » ainsi distribués donnent à l'œil, par leur répétition même, une singulière impression. Loin de tout assombrir, ils font tout résonner. Ils sont pour la lumière comme un clavier nouveau. Cela est [illegible]mement sensible dans le dernier des quatre grands panneaux de Julien Lemordant, une *Scène de Pardon* auprès d'une fontaine.



SCÈNE DE PARDON — LA FONTAINE

... C'est le plein de l'après-midi. La lumière est intense. De gros nuages en boules, qui passent lentement, au lieu de l'atténuer, semblent, tout au contraire, accroître son éclat. Au premier plan, la fontaine, pyramide de pierres, est comme un bloc incandescent qui renvoie la lumière dans un éclat doré. Deux petites, l'une avec un bonnet bleu, l'autre avec des rubans roses, côte à côte, debout, immobiles, sérieuses, regardent, étonnées, le filet d'eau bleui. En arrière, vue de dos, une marchande assise et comme indifférente attend les acheteurs avec, tout autour d'elle, en guise de comptoir, des caisses renversées. Plus loin, on aperçoit les tentes, les unes de toile verte, les autres de toile blanche, et, dans l'espace intermédiaire, la foule de nos gens en costumes. Là est le centre de la fête. Par-dessus les taches noires, ce sont des éclats incessants, or des broderies, bonnets, sarraus, tabliers et rubans en bleu, en rouge, en vert, en jaune, le beau bleu de cobalt, le bleu céruléen, le vert pâle et la jade verdâtre, le mauve, le rose, le pourpre, l'écarlate, avec, ici et là, l'accent net et tranchant

d'un blanc pur, petit morceau de coiffe ou bien col dépassant.

Dans cette confusion chantante de toutes les couleurs, admirez le rôle des noirs aux tons assourdis et divers. Ne dirait-on pas que sur eux tout le reste vient s'accorder? En vérité, on a l'impression devant ces ensembles où la nuance n'existe pas, où partout le ton reste pur, où la moindre tache de couleur est brutale et tranchée, que les « noirs » font la transition comme ils font aussi l'unité.

Voilà un tout autre spectacle que ceux auxquels nous sommes habitués. Évoquez une des fêtes de plein air où, dans la belle saison, se retrouvent à Paris les élégants, les élégantes : cela fait un tableau chatoyant, cela donne à l'œil une impression amusante et pour un moment agréable ; rien de plus.

Et puis, voyez ceci ! Quelle sonorité, quel accent ! quelle expression joyeuse et forte ! L'œil va, vient et ne se lasse. La lumière ne luit pas pour rien. C'est une vraie fête de couleurs, c'est un long éblouissement.

On se rapproche. On veut pénétrer plus avant. Ces grands tableaux sont pleins de choses ; on le sent obscurément. Ils ont la « nouveauté du vrai », et cette nouveauté nous attire.

Ces rudes silhouettes, ces fortes carrures, ces étranges physionomies étonnent. Elles trahissent une force singulière en même temps qu'une singulière tranquillité. Elles violentent notre goût, et cependant elles sont tout près de nous séduire.

Ce sont des hommes des anciens jours encore directement aux prises avec les forces de la nature, la mer houleuse et brutale, le vent qui souffle en tous temps. Les corps sont trapus, les poitrines larges, les torses courts, la tête forte dans les épaules. Les hommes ont des mains à redresser des mâts. Les femmes travaillent la terre, arrachent à la mer son goémon. Astreintes depuis longtemps aux plus rudes métiers, elles ont emprunté aux hommes leur carrure et leur force. Ni le soleil ardent, ni la pluie persistante, ni l'éternel vent ne les retiennent. Les *bigoudens* n'ont pas pour travailler le choix du temps ; de là cette patine cuivrée



SCÈNE DE PARDON — LA TENTE



DANS LE VENT (fragment)

qu'on voit sur les figures.... Les figures de femmes ont un caractère marqué. Celles-ci se coiffent en tirant les cheveux en arrière ; les visages uniformément dégagés, visages aux larges plans à peine modelés, rappellent par leur forte simplicité, par leur commune structure et par leur impersonnalité, les têtes singulières des *corès* archaïques.

Tel quel, le type a une identité que Julien Lemordant a su découvrir et qu'il nous révèle. Ces fortes filles qui s'en vont sur la plage appuyées dans le vent ont dans leur démarche une aisance dont nous ressentons vivement la beauté. La belle étoffe de laine épaisse qui casse, se roule et fait des plis, la soie éclatante et légère qui s'envole donnent à ces silhouettes une grâce puissante. Voyez-les d'ensemble, en effet ! Qui oserait dire qu'elles sont lourdes et communes? Fortes peut-être, mais surtout expressives. Ce sont de grands types à la fois profondément réels et cependant symboliques qui ont leur vie et qui la chantent....

. . . .

Mais, par delà cette impression joyeuse que donne la lumière retrouvée, par delà le plaisir intérieur que cause la vue de ces êtres vivants originaux et forts, d'où vient l'émotion d'ordre plus général que l'on éprouve devant ces grands tableaux?

Cette grande vision qui embrasse les hommes et les choses dans la lumière et qui monte jusqu'à saisir avec la terre, avec la mer, avec les hommes, avec les choses, le vaste ciel dont aucun obstacle ne limite à nos yeux la vue, dont on découvre le sommet, dont on voit retomber partout la voûte immense, cette grande vision, pourquoi nous trouble-t-elle? Devant ce grand ensemble à l'aspect emporté, tumultueux, joyeux, n'est-ce pas retrouvé aussi l'aspect même magnifique, grandiose, que la vie prend là-bas entre la mer immense et le ciel infini ! Bientôt, en effet, on ne distingue plus l'œuvre, on ne reconnaît plus que son émotion intérieure et profonde.... L'œuvre d'art a rejoint la vie.

***

Je n'ai pas à parler du peintre ; derrière son œuvre, il disparaît. Mais je voudrais parler de l'homme.

Guyau dit quelque part que le véritable artiste ne doit pas voir et sentir les choses en artiste, mais en homme. « Un des défauts caractéristiques auxquels se laisse bientôt aller celui qui vit trop exclusivement pour l'art, fait-il observer, c'est de ne plus voir et sentir avec force dans la vie que ce qui lui paraît le plus facile à représenter par l'art. Peu à peu l'art prend pour lui le pas sur la vie réelle.... »

Avant d'être un artiste, Julien Lemordant est un homme ; je veux dire que plus que son art même il aime la vie. Il ne rapporte pas son émotion « à cette fin pratique, l'intérêt de son art », il met seulement son art au service de son émotion. Il a vécu là-bas plusieurs années ; il a séjourné sur le plateau de Penmarc'h des étés, des hivers, et pendant tout ce temps il a regardé, observé, travaillé. Dans la poussière des chemins au plein soleil d'août, en hiver sur les roches où le vent arrachait, emportait toiles et chevalets, toujours seul, il s'exerçait à traduire son émoi. Dans ce pays où la lumière réserve chaque jour de nouvelles surprises, il fut le guetteur infatigable, épiant le spectacle de l'heure. Il ne soupçonnait pas qu'il devrait un jour décorer des murailles. Il vivait alors sans savoir s'il pourrait poursuivre le lendemain le travail commencé la veille. Mais il ne pei-

gnait pas pour peindre. Il peignait pour s'exprimer ; il peignait pour « parler » son émoi. Éternellement partagé entre l'inquiétude douloureuse et la joyeuse exaltation ; inquiet, car, aussitôt une toile couverte, une étude achevée, il oubliait l'effort réalisé, il était obsédé déjà par l'ardent désir de fixer le nouvel aspect d'un spectacle toujours nouveau ; exalté, parce que bientôt après, oubliant la peinture et s'oubliant lui-même, il était emporté par son émotion. C'est ainsi qu'il allait de degré en degré, délaissant chaque jour un peu plus l'aspect particulier et se préparant lentement à réaliser la synthèse.

Lorsque l'occasion s'est offerte de peindre ces grandes toiles, il l'a saisie les yeux fermés. Il n'a voulu penser ni à l'échec possible, ni aux chances incertaines de succès, ni au bénéfice improbable. Il s'est jeté dans le travail, sans réfléchir. Bien souvent, suivant à distance son effort, j'ai pensé à cette confidence du grand Balzac : « ...Ce qui doit mériter la gloire dans l'art, disait l'héroïque travailleur, c'est surtout le courage, un courage dont le vulgaire ne se doute pas.... Le travail est une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations qui souvent s'y brisent. Un grand poète de ce temps-ci disait, en parlant de ce labeur effrayant : « Je m'y « mets avec désespoir et je le quitte avec chagrin ». Que les ignorants le sachent ! Si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute, et si, dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous un éboulement, s'il contemple enfin les difficultés au lieu de les vaincre une à une à l'exemple de ces amoureux de féeries qui, pour obtenir leurs princesses, combattaient des enchantements sans cesse renaissants, l'œuvre reste inachevée et l'artiste assiste au suicide de son talent ».

Oui, j'ai souvent pensé au vaillant qui tout seul, là-bas, avec son inquiétude, avec son émotion, chaque jour tentait de vaincre, étant épris de la lumière, ses « enchantements renaissants ». Il a lutté sans défaillance. De la lumière, il a su ravir le secret. Et voilà pourquoi, sans doute, son œuvre nous émeut tant !

M. R.-Crucy.



DANS LE VENT [illegible]



EVA GONZALÈS — LA LOGE

Le Mois Artistique

AU SALON D'AUTOMNE

POUR la cinquième fois, nous sommes conviés à visiter ce Salon révolutionnaire, de tendances très spéciales, où la salle dite *des Fauves* déchaîne le rire de la foule et l'indignation de quelques-uns ; je sais bien que *le Pauvre Pêcheur*, de Puvis de Chavannes, quand il apparut pour la première fois sous l'œil des Barbares, fut outrageusement bafoué ; je me rappelle aussi les sarcasmes motivés par le legs Caillebotte au Luxembourg, j'entends encore la voix cuivrée de ce bon Gérome martelant ses lamentations, — et à cause de cela il est des gens qui n'osent pas formuler d'avis sévère, qui hésitent à avouer leur incompréhension, qui se retiennent de critiquer et de nier ; d'autres pratiquent aisément le paradoxe et crient aux chefs-d'œuvre. Il y a certainement une moyenne prudence à observer, je dirai même une certaine indifférence envers qui veut attirer l'attention et raccrocher la foule par des moyens grossiers ; le dédain est inutile, le silence suffit à être une opinion. Puis, l'aventure se répète monotonement, ça manque d'inédit ; de plus, on ne saurait taire le jeu de certains marchands qui n'ont qu'une conviction commerciale peu intéressante et préjudiciable à la saine esthétique. Une entrée de clowns n'est pas tout le programme, — il y a d'autres choses au Salon d'Automne.

Rétrospectives de Carpeaux, de Berthe Morisot, d'Eva Gonzales, de Cézanne, de Ponscarme, section belge organisée avec un éclectisme si sûr par Octave Maus, ensemble d'études de Seymour Haden, voilà un appoint important, et qui retient le visiteur ; on pourrait soutenir que tout cela fait une concurrence déloyale aux humbles exposants ayant affronté les fantaisies du jury ; les Salons sont créés pour les contemporains, le reste est affaire de Musée. Une joie en émane, un enseignement aussi, mais au détriment de la génération actuelle.

Les groupes, bustes, esquisses, tableaux, dessins, croquis, prêtés par Mme Carpeaux, et disposés avec un goût parfait par notre confrère Édouard Sarradin, forment un ensemble merveilleux qui permet d'évoquer le grand artiste dont il a déjà été traité dans le numéro précédent, ici même ;



Le Foyer de la Danse à l'Opéra

Rude, Barye, Carpeaux, Dalou, tel est le bilan de la sculpture parmi les morts ; ceux-là seuls sont de la grande famille. L'ébauchoir de Carpeaux était croisé d'un crayon et d'un pinceau : Michel-Ange et Delacroix, telles sont les deux grandes figures qu'il faut évoquer.

Les deux salles consacrées à Berthe Morisot sont



BERTHE MORISOT — FEMME A L'ÉVENTAIL

un enchantement : les figures vivent dans une atmosphère légère, lumineuse, la chair frissonne, les étoffes sont légères, le modernisme en est apparenté à la grâce fragile du XVIII[e] ; peintures, aquarelles, pastels, dessins, sanguines, c'est toujours d'une vision délicate, d'une palette fraîche et aérée, d'un féminisme adorable.

Les mêmes qualités se retrouvent dans l'œuvre moins nombreuse d'Eva Gonzales, disciple, elle aussi, de Manet ; on aurait pu joindre [illegible] cadres apportés par son fils certain tableau d'elle qui appartient au Luxembourg et qu'on ne voit jamais) ; *la Nichée*, et *l'Enfant de troupe*, une toile égarée à la mairie de Villeneuve-sur-Lot et qui là-bas passe pour un portrait du Prince impérial !

L'absolutisme de certains enthousiasmes et le mercantilisme de lanceurs de gloires ont accumulé sans choix cinquante-six Cézanne ; c'est tumultueux, incohérent, déconcertant ; la théorie du bloc, si appréciée en politique, est moins séduisante en art ; une sélection eût mieux renseigné sur ce peintre très discuté qui passera à la postérité simplement à cause d'un compotier de pommes ou d'oranges.

Les médailles de Ponscarme paraissent un peu

classiques et froides à qui connait et aime celles si frémissantes de vie d'Alexandre Charpentier.

La section d'art belge, pour laquelle il faut remercier l'initiative avertie de notre distingué confrère Octave Maus, est excessivement intéressante, d'un éclectisme instructif, rétrospective et contemporaine, classique et impressionniste tout à la fois ; on y trouve tour à tour les influences ataviques, nationales, et celles venues par-dessus nos frontières ; c'est un ensemble d'un niveau élevé, parfois supérieur. Avec l'*Éphèbe endormi*, Agneessens a réalisé le tableau de Musée, simple étude de nu, évidemment, mais d'une maitrise indéniable ; Baertsoen, familier des vieilles maisons au bord de l'eau, exprime à merveille le pittoresque des villes anciennes endormies dans le passé ; feu Hippolyte Boulenger traitait le paysage aussi puissamment que Courbet ; Émile Claus, dont la manière nous est tout avantageusement connue, surprend les brumes ensoleillées d'une matinée de septembre, et chante l'or de l'automne ; feu Braekeleer continuait les grands ancêtres de son pays, mettant à l'exécution de son œuvre cette minutieuse observation, cette ténuité de procédé qui fait le charme des vieux Hollandais ; feu De Groux, dont il serait précieux de voir l'œuvre complet, révèle sa puissance dans *la Moisson* ; Delaunois, se spécialisant dans les intérieurs d'église (il en a fait de très belles aquarelles), rend avec une poésie impressionnante la pénombre des cloîtres et des vitraux ; Léon Frédéric raconte, dans un triptyque qui appartient au Musée du Luxembourg, les *Ages de l'Ouvrier* ; Gilsoul nous montre à Dixmude un vieux pont parmi les verdures ; Khnopff, qui semble avoir des patiences lentes d'enlumineste, portraiture délicieusement un enfant en bleu ; Laermans, d'une touche plate, comme cirée, luisante, met en marche dans une vaste campagne solitaire un aveugle et son guide, intitule *Soir paisible* un paysage silencieux aux lointains clairs et reposés ; Lalaing, qui est aussi sculpteur, a pris pour modèle un vieux curé ; Lynen est spirituel en ses vignettes coloriées ; Mlle Marcotte est fidèle à ses serres d'azalées ; feu Constantin Meunier, peintre, avait anobli en de fières attitudes les cigarières de Séville ; de Morren, une étude de contre-jour ; d'Oleffe, un bon portrait du peintre Louis Thévenet, dans un plein air à la Manet ; de Rops, six pages typiques, le lyrique *Semeur d'ivraie*, et l'étude de *Femme rousse* ; les Stevens, Joseph et Alfred, sont les admirables maîtres que l'on sait, l'un avec ses chiens, l'autre avec sa vision exquise de la femme du XIX[e] siècle, et tous deux d'une puissante technique ; Struys émeut par ce tableau si triste, la *Confiance en Dieu* ; Van den Eeckhoudt a une palette lumineuse ; de Van Holder, un portrait ; Van Rysselberghe, qui fut à tort inféodé au groupe de Signac et Cie, exécute de très remarquables portraits de femmes, la *Dame en blanc* avec son chien, puis *Madame Wolff*, intensité des regards dans la physionomie, charme des attitudes, clarté de l'effet, harmonie de l'ensemble ; de Verheyden, *le Goûter*, avec les chrysanthèmes ; de Wagemans, la plage, les cabines, dans une fine tonalité grise. Citons, à la sculpture, en plus de Constantin Meunier, les bustes de Jules Lagae.



Cl. Druet

VAN RYSSELBERGHE — PORTRAIT DE M[me] WOLFF

Sous la rubrique *Ensemble d'œuvres*, on a permis à des personnalités artistiques de donner

au public une impression totale par la réunion de nombreuses choses ; pour Henry Laurent, la gloire est posthume : c'est seulement quelques mois après sa mort que la critique peut lui rendre le juste hommage qui lui était dû pour ses visions fines et sincères aussi bien des bords de la Creuse que des paysages de Paris ; sa *Vue du Luxembourg* avec les zébrures des rais de soleil et d'ombre est une des meilleures pages de l'iconographie de notre ville, et son tableau *les Halles*, auquel il travailla jusqu'aux derniers jours de sa vie, demeure un document précieux pour Carnavalet.



ALBERT ANDRÉ — EN PROVENCE

Mme Ory-Robin, dont on ne saurait trop louer l'ingénieuse invention, parvient à tisser avec des ficelles de véritables panneaux décoratifs d'une tonalité exquise dans les grisailles, et qu'elle fasse un rideau, un paravent, une frise, des tapisseries, des coussins, un napperon, c'est toujours la même séduction, de couleur unifiée, de matière souple et solide ; il y aurait là toute une industrie d'art à créer, une nouvelle [illegible] pour les écoles professionnelles.

José-Maria Seprt nous initie, par des fragments importants, à une colossale décoration qu'il a entreprise pour la cathédrale de Vich, en Espagne ; c'est tumultueux, puissant, apparenté aux anciens maîtres, à cause de la fougue généreuse, de l'audacieuse conception, de l'entrain romantique, très impressionnant.

Methey, voulant apporter une note nouvelle dans la céramique, a imaginé de faire décorer des grès, des porcelaines et des faïences stannifères par Denis, Rouault, Maillol, Valtat, etc. ; remarquons, de Matisse, une tête de fillette dans une assiette, et, de Lebasque, de jolis nus.

Les eaux-fortes de Seymour Haden ne nous sont pas une révélation, mais un ensemble aussi complet n'avait pas encore été présenté ; c'est incontestablement un des plus grands maîtres de la gravure ; une aquarelle de lui est un joyau, *A Lancashire River*



CH. GUÉRIN — LA CARTE POSTALE

La section du livre, dont il faudrait pouvoir examiner chaque vitrine en détail, demanderait de longues heures d'étude pour apprécier comme il convient les publications de Carteret, de Champion, de Deman, de Ferroud, de Floury, de Pelletan, de Havermans, de Piazza, de Romagnol, de Rouquette, et de Van Oest ; des reliures sont signées Meunier, Marius Michel.

Maintenant, rendons compte du Salon d'Automne : Truchet, dont un voyage récent dans la Cité du Rêve n'a pas adouci la truculence montmartroise, brutalise des fleurs ; Mlle Adour teinte de lavis d'aquarelle des paysages d'automne ; Allard est bien inspiré dans ses répliques de la cathédrale de Mantes, que reflète la rivière ; Allemand symphonise en bleu des montagnes ; Albert André, avec simplement trois figures modernes dans un paysage de Provence, au lointain aéré, atteint à la sérénité de Puvis de Chavannes, et continue ses habituelles et très belles natures mortes, fruits, gâteaux, coin de table ; Anitchkoff meissonierise un *Clair de lune sur la neige* ; Bakst, au contraire, traite l'aquarelle avec fougue et dans un beau sens décoratif ; Barwolf saisit les mouvements de la vie au Parc Monceau ; Beaubois rend bien un éclairage un peu cherché pour le *Portrait de sa grand'mère* ; Belleroche, dont on sait les puissantes lithographies, campe une figure très stylisée devant un horizon mordoré d'automne, et se livre davantage dans un portrait de femme que, pour la pose, Boldini revendiquerait ; Borchardt promène au plein soleil une dame au chapeau vert bien peu à la mode, ce qui nuit à l'impression qu'on ressent, mais réussit tout à fait *Madame Rousselière* en chapeau bleu ; Boutet de Monvel met en grande imagerie peinte la *Légende de saint Nicolas*, et le refrain chante dans la mémoire, et l'on regarde plus « les trois petits enfants » que le *dandy* et la *merveilleuse* qui sont à côté ; Brandel, sans mettre de ciel dans sa toile, rend Notre-Dame dans une grisaille sourde, attirante ; Braquaval plante son chevalet tour à tour à Saint-Valery, au Crotoy, et dans Paris, devant la Chambre des députés, sur le quai des Orfèvres, ou en pleine rue Saint-Antoine, par des temps de neige ou de soleil, et le calme délicieux de la petite plage déserte lui est aussi familier que le remuement de la ville ; cependant telle marine de lui accapare notre attention ; Brugairolles (est-ce à cause de Saint-Valery) semble un disciple ; de Brunner, *Étude de femme* ; Bussy, dont nous nous rappelons de claires et ensoleillées notations du Midi, métallise des *Propos crépusculaires*, s'acharne à des difficultés périlleuses ; Buysse impressionne avec *l'Inondation* et le *Lever de lune sur la neige* ; de Camoin, il faut retenir *la Petite Lina* ; Cardona met cette fois une mantille blanche à son Espagnole habituelle ; Mlle Marie-Paule Carpentier aquarellise largement des *Pins à Arcachon* ; Carré est un observateur subtil et un bon coloriste ; Mlle Carrick rapporte de Venise des pochades prestes ; Castelucho peint violemment, par balafres rudes, sa *Princesse au singe* ; Paul de Castro est un intimiste avec la *Chambre grise* ; je préfère son *Coin de rue* et son *Bassin des Tuileries* ; Chamaillard chante la neige en Bretagne, délaisse ses pinceaux pour sculpter des meubles rustres et coloriés qui sont paysannesques à cause de Gauguin ; Charlot s'affirme un plein-airiste de talent dans *Bel après-midi de dimanche en Morvan* ; Mme Chauchet-Guilleré peut être satisfaite du *Portrait de M. G...* et de l'*Enfant à la robe bleue* ; c'est d'un art très moderne et vibrant ; Chigot ajoute à ses châteaux accoutumés une toile charmante comme le titre même : *Mon petit dans les fleurs* ; de Coudour, *Petites maisons bretonnes* ; Mlle Daunenberg surprend, à sa table de déjeuner, un de ces amusants bébés qu'elle étudie dans les jardins du Luxembourg ; Mlle Delasalle s'évade du Quai aux fleurs vers le panneau décoratif, reste plus elle-même dans son eau-forte du *Pont-Neuf* ; Delestre accentue sa peinture au couteau, sacrifie au procédé ; Desvallières continue de douces intimités, de petits portraits dans le décor familial ; Dezaunay peint et aquarellise là-bas, au pays d'Auray ; ses grandes figures sont bien dans l'air et la clarté ; Deziré froidit ses natures mortes en s'y attardant ; Diriks brouillonne des sites des îles Lofoden ; Dufrenoy fait des séries d'études place de la Bastille, exprime bien le mouvement de la rue, de la foule, le tournoiement d'humanité ; par

Robert Dupont, du Paris encore, ouaté ; Durenne a vu des Vuillard ; Georges d'Espagnat a fait comme modèle pour les Gobelins une de ces pastorales modernes si chantantes de rouges dans lesquelle il excelle, ainsi que dans ses panneaux de fleurs et fruits ; Faber du Faur a ramené des Indépendants son chasseur montagnard ; des dessins curieux de Farmakovsky ; de Fergusson, des portraits ; les tomates de Fornerod ; bon tableautin de Fournier, *Neige* ; Gropeano, portraits ; Guérin motive par une partition ou une carte postale de douces et harmonieuses études de femmes dans une note calme d'intimité ; les rochers de Guillaumin sont éblouissants ; de Gumery, l'*Enfant en peignoir* ; de Halpert, la *Locomotive*, une juste impression dans le mouvement et la fumée ; Hatvany *les Fils de mon jardinier* ; Erna Hoppe a de Paris des visions délicates, *la Seine le soir* ; Horton, paysagiste fervent, trouve moyen de nous séduire avec toujours le linceul de neige ; un joli portrait bleu de Mme Hudson ; Jean Thomas, éclaircissant sa manière, a fait le *Portrait de Mademoiselle Lucienne Kahn* ; Francis Jourdain, minutieux vignettiste de maisonnettes, a agrandi ses toiles, rend de véritables morceaux de paysage, et voit, presque à la façon de Devambez, un enterrement passer dans une rue où le regard plonge ; de Joyau, des croquis-aquarelles ; de René Juste, de facture monotonement épaisse, un village au soleil ; Kandinsky s'amuse à faire la blague du pointillisme ; Kousnetzoff, qu'il groupe des femmes dans un parc, ou qu'il embrasse d'un coup d'œil le panorama de Saint-Germain, a des chaleurs de tons mauves, roses, bleutés, dont on goûte le charme sans trop pouvoir le préciser ; de Kunz, des bateaux dans le soleil ; de Labou-



VALLOTON — PORTRAIT DE Mlle S

reur, une eau-forte, *Broadway New-York* ; de Lahalle, des aquarelles ; Mlle Langweil, reflétant des silhouettes féminines dans une glace, a une sobriété harmonique de colorations très raisonnée ; Laquetin est brutal ; Laprade ouvre une fenêtre sur la mer, y accoude deux enfants : on voudrait un peu plus d'élégance à l'Alfred Stevens ; Albert Laurens a gracieusement groupé de jeunes mères : c'est de la fraîcheur, de la joie, du bonheur ; Lavery fait, avec sa maîtrise habituelle, le *Portrait de The Belle of New-York*, d'une beauté souriante sous le grand chapeau ennuagé d'une gaze ; de Le Bail, *la Seine à Melun* ; de Le Beau, du japonisme ; Lefebre grave des ex-libris et des croquis d'actualité ; Lemordant triomphe : des pages subtiles le racontent dans ce numéro même ; Lempereur continue ses bords de Seine avec la trouée de ciel entre les arbres et les reflets de barques, dans une clarté intense ; Lepère dessine, aquarellise, grave, et c'est un régal ; de Le Petit, une *Baignade* ; Levy-Dhurmer pastellise des nus en camaïeu, de la chair de rêve ; Lissac raye le sol de l'ombre des arbres ; Loiseau manque d'énergie devant les rochers du cap Frehel ; Madeline est bien inspiré par Noirmoutiers et Douarnenez ; Manzana-Pissarro se rapproche de la fresque et de l'enluminure, invente une décoration plaquée d'or des Mille et une Nuits ; Marcel-Clément fait du parisianisme très exact ; John Marin a pris à Venise de fins croquis d'eau-forte ; Martel est physionomiste autant que Huart ; Maufra est robuste, sûr de lui, les toits de Lavardin et la rivière printanière ; Mion est dans le bleu ; Henry Moret reste sur les côtes de Bretagne ; Morrice, effet de neige au Canada, pont de pierre, femme à la robe rayée rouge, a toujours une belle

matière, vaut qu'on [illegible] ses toiles de très près; Naudin, qui [illegible] a réuni la série de ses dessins, illustre maintenant le *Scarabée d'Or*; d'Oberteuffer, des effets de soir et de nuit dans un port; de[illegible] *[illegible]ches* d'Ottmann; *la Neige à Munich* par Palmié; des croquis de Pannetier; des eaux-fortes en couleurs de Peters-Destéract et de Picart-Ledoux; les lavoirs bretons de Piet; les vues de Seine à l'aquarelle par Prunier; de Ranft, la *Commedia dell'Arte*, fantaisie de théâtre, et surtout des gravures en couleurs d'après Gainsborough; les dessins de Ricardo-Flores; les eaux-fortes de Manuel Robbe; de Mme Séailles, une tête d'étude à la Carrière, et quatre petits panneaux, vues de Paris; de Simon, Tchèque qui est merveilleusement parisien, des gravures tout à fait exquises; Soullard étend une nuée d'orage sur *la Seine à Dennemont*; Spenlove-Spenlove écoute le silence d'une nuit d'hiver; de Starke, femmes et fleurs; de Marthe Stettler, les enfants au Luxembourg; Suréda s'orientalise; Synave ajoute à ses charmantes études d'enfants un nu qui fragonardise; Szikszay assombrit un retour de pêche; Tarkhoff confettise; Jean Tild crayonne; Torneman décrit un intérieur sous la lampe; Truffaut aquarellise; Vallotton reprend une pose d'un tableau célèbre d'Ingres, dessine dans la formule davidienne, ne parvient pas à échauffer sa couleur, reste sévère, imposant néanmoins; Valtat emprunte un portrait de femme à d'Espagnat; Villon est très en progrès avec la famille Zemgani : cette brochette de saltimbanques est d'un réalisme qui apitoie; de Vollmoeller, des pivoines dans un vase, sur une étoffe quadrillée.



A. MAILLOL HAUT-RELIEF

La sculpture, l'art décoratif, etc., sont mêlés à la peinture; on rencontre alors : deux bustes en bronze de Rodin, des meubles de Bellery-Desfontaines, les oiseaux de proie en bois sculpté de Bigot, les émaux de Blanchet, les statuettes en bronze de Bouchard, les cuivreries de Bourgouin, le Zola gigantesque de José de Charmoy; les encadrements de J. Chauvin, bois des îles, baguettes américaines, dont la simplicité et la couleur s'harmonisent merveilleusement avec les claires décorations modernes; le bronze de Marius Cladel, femme s'étirant, robuste et vivant; les travaux de *la Samaritaine* par Frantz-Jourdain dont notre collaborateur Plumet a parlé ici même; les statuettes drolatiques de Gairaud, la vitrine de Hamm, les bustes de Hoetger, les envois remarquables de Kafka, les poteries sableuses de Lenoble, le haut-relief de Maillol, d'un joli sentiment d'antique, le cabinet de travail de Majorelle, les statuettes clodionesques de Marque et son buste de Daumier, la fillette en plâtre du baron Rauch de Fraubenberg, les plans de Charles Plumet pour une maison dans le Tyrol, les émaux champlevés de la comtesse Ténicheff, *le Défi* de Wittig, et les colliers, épingles de Rivaud.

Salon de la gravure originale en couleurs (*Galeries Georges Petit*). — Pour la quatrième fois, la Société fondée par Raffaëlli nous convie dans la salle de la rue de Sèze; le nombre des exposants s'augmente toujours : ce succès était à prévoir, après celui remporté à la Nationale l'année dernière par la section spéciale qui avait été organisée sur le pourtour de l'escalier. On pourrait se plaindre de cette profusion d'œuvres que rend monotones un procédé maintenant trop vulgarisé; la gravure originale en couleurs était certes plus intéressante quand elle ne fournissait que des estampes rares, tirées à petit nombre, œuvres nouvelles des artistes dont le mode d'expression se modifiait suivant les nécessités de la technique; aujourd'hui, il ne se trouve là qu'une sorte de chromo bien souvent, qui reproduit des tableaux déjà vus, qui nous montre sous leur aspect habituel les petits bateaux de Le Goût-Gérard ou les marines de Chabanian ou la rude Venise de Truchet; on ne voit pas le libre trait de la gravure, la preste improvisation du croquis, mais une réédition des sites habituels; on croirait parfois des photographies de plaques Lumière reportées sur beau papier; notre attention mérite

donc d'être retenue par les purs aquafortistes, comme Raffaëlli, François Simon, Richard Ranft, tandis que Luigini, par exemple, ne fait qu'un fac-similé de ses aquarelles et de ses gouaches si réputées.

Balestrieri, qui traduit avec passion dans son œuvre peinte ou gravée l'emprise de la musique, met à côté d'une effigie de Wagner des planches de *Parsifal*, de *Tristan et Yseult* et dans *les Matines* réussit à souhait un curieux effet mystico théâtral; Boutet de Monvel raconte *les Élégants* en des imageries spirituellement coloriées ; Brissaud est de sa suite; Dauphin silhouette une grue de déchargement sur l'or embrumé du couchant aux Sables-d'Olonne; Eugène Delâtre, un de ceux qui restent le plus fidèles à la gravure quand même, fait tournoyer un moulin dans des nuées d'orage ; Gustave Fraipont rapporte de ses excursions de vifs croquis, un *Marché à Bourg-Lastic en Auvergne* et *la Place Saint-Gervais à F[illegible]* ; Marie Gautier, avec une sorte de lavis très doux, rend de façon charmante des impressions de marine, réchauffe sa manière avec les toitures rouges de *Seaford* ; Geoffroy, dont on sait la piété attendrie et éloquente pour les petits du peuple, ajoute cette fois un sourire, deux frises amusantes de gosses bretons qui égalent des Greenway ; Grouiller reprend, après Méryon, Béjot et d'autres encore, *le Pont-Neuf*, coiffe de nuages les clochetons de la Samaritaine ; Harald-Gallen fait songer à Russell avec ses *Rochers de Goulphar* ; Houdard pratique le pays de Cazin, compose du joli de romance avec la sauvagerie triste des dunes ; Helen Hyde japonise ; Jacquin se sert rudement de la gravure sur bois, tord des arbres farouches dans le vent au bord de la mer ; Alphonse Lafitte, sans le pittoresque d'antan de Félix Buhot, a vu Montmartre sous la neige ; Olaf Lange est un visionnaire étrange, crucifie des femmes sur des ailes de papillons, évoque puissamment *Salammbô* ; Lawrenson ouate un *Vieux Pont* de clarté lunaire ; Gaston Lecreux trempe des œillets dans un vase ; Marguerite Lecreux trace de claires marines à Biarritz ; Henri Meunier montre une gentille vue de Pont-Aven ; Mignot, violent dans *le Moulin hollandais*, teinte par aplats des physionomies bizarres, *le Bouffon*; Louis Morin prépare une plaquette exquise, *Montmartre s'en va.*



J.-B. CARPEAUX — LA MORT DE MAXIMILIEN ROBESPIERRE
Dessin

Raffaëlli se repose de sa grande planche des *Tribunes des courses*, exécute un joyau d'épreuve, *la Neige au soleil couchant*, les cahutes miséreuses se profilant sur le ciel incendié ; Richard Ranft, dont on admire les reproductions en couleurs de Reynolds, de Smith, de Watteau, de Turner, de Millet, est lui-même, et avec talent, dans *les Batteuses au fléau*, *les Coquettes*, *Au fil de l'eau* ; Manuel Robbe fait une infidélité à ses élégants parisianismes, est vigoureux dans son *Marché aux poissons* ; Pierre Roche réalise de petites merveilles avec ses gypsographies, en consacre une très lapidaire au souvenir de Huysmans ; T. François Simon est certes un des plus délicieux graveurs qui soient, par le pittoresque des sujets choisis, par la délicatesse spirituelle du trait, par l'harmonie distinguée des nuances ; qu'il portraitise simplement la boutique d'un bric-à-brac, ou qu'il contemple sur la plage une Parisienne en robe verte à l'ombre d'un parasol, c'est toujours, avec la ténuité du croquis juste, un parfait régal de couleurs. Citons encore la *Hollande* de Baertsoen, la *Bretagne* de Bellanger-Adhémar, les *Clairs de lune* de Chabanian, les *Espagnoles* de Detouche, les *Vues de Paris* de Lucien Gautier, la *Nor-[illegible]* de Grimelund, les *Averses* de Jourdain, *[illegible]illes* par De Latenay, les *Chiens d'arrêt* de Maurice Taquoy, les pointes sèches de Waidmann, le *Panorama d'Assise* par Whishaw, les aquarelles algériennes d'Antoni, le *Pont-Royal* de Pinas, etc.

MAURICE GUILLEMOT



Musée d'A[illegible]

« L'HIVER », d'après Zuber.

Les Beauvais Anciens et Modernes

Il pleut, il pleut, bergères,
Rentrez vos blancs moutons...

Nous n'avons plus de Watteau, plus de Boucher, et, comme on l'a dit justement, la vie ne remplit plus vos corbeilles de roses....

Certes, ils étaient jolis ces bergers et bergères, et ces amours, qui tressaient des guirlandes sur les canapés des marquises à perruque poudrée. Quand on les retrouve aujourd'hui, souriant encore à leur beau temps passé, ils évoquent à nos yeux toute une époque de grâce et de frivolité et résument, pour bien des profanes, toute l'histoire de la tapisserie de Beauvais.

Or, la tapisserie de Beauvais existait, comme on le sait, bien avant le XVIIIe siècle. Elle n'a pas attendu, pour se faire un nom, le séduisant Olympe ni les charmantes « pastorales » de Boucher, et elle a continué depuis — avec un succès inégal, il est vrai — à produire des œuvres d'un genre différent, mais qui ne sont pas sans mérite.

*
* *

Des premiers tapissiers qui travaillèrent à la décoration de ses églises et de ses plus riches maisons, la ville de Beauvais n'a pas entièrement perdu le souvenir. Deux de ces tapissiers hautelissiers sont mentionnés dans les archives municipales et la cathédrale possède deux tentures très curieuses, une *Vie de Saint-Pierre,* de 1460, et une *Histoire légendaire des Gaules,* portant la date de 1530, dont la fabrication est attribuée aux anciens ateliers locaux. On peut voir aussi, au Musée de Cluny, une pièce, remarquablement conservée, de la *Vie de Saint-Pierre,* qui fut autrefois détachée de cette suite et achetée à la vente d'un chanoine par M. du Sommerard.

La Manufacture royale de tapisseries de haute et basse-lisse, qui devait consacrer la réputation de Beauvais, fut fondée par Louis XIV en 1664, sous les auspices de Colbert, pour concurrencer les tapisseries des Flandres, encore très en faveur. Concédé sous forme d'entreprise à Louis Hinart, ancien marchand tapissier à Oudenarde, Beauvaisien d'origine, l'établissement se signala d'abord par des « verdures avec petits personnages », dont quelques bons spécimens sont venus jusqu'à nous.

Le deuxième entrepreneur, Béhagle (1684-1704), aborda les sujets d'histoire. On lui doit plusieurs suites marquantes : les *Conquêtes de Louis le Grand*, les *Aventures de Télémaque*, d'après les cartons d'Arnault, des copies des *Actes des Apôtres*, dont la cathédrale de Beauvais a gardé une réplique en huit pièces, d'un coloris superbe, signée du maître tapissier, l'*Histoire d'Achille*, l'*Histoire de Diane*, les *Triomphes des Divinités marines*, d'après Bérain.

Sous les successeurs de Béhagle, l'entreprise périclite au lieu de progresser. Elle se relève un peu, vers 1720, grâce aux efforts du peintre Duplessis, qui fait exécuter ses modèles de l'*Ile de Cythère*, des *Sujets bohémiens* et de *Vénus et Vulcain*. Mais il faut qu'un changement profond s'opère dans son administration, pour lui assurer toute la prospérité que ses excellents débuts permettaient d'espérer.

Quand Jean-Baptiste Oudry succède à Duplessis, en 1726, comme peintre de la manufacture, puis assume, en 1734, toute la direction artistique de l'établissement, en s'associant avec l'entrepreneur Nicolas Besnier, il réagit énergiquement contre la tendance des tapissiers à négliger le dessin et leur impose le respect absolu d'une discipline étroite et harmonieuse entre la forme et la couleur. Il obtient ainsi une main-d'œuvre d'élite et, s'en tenant à la basse lisse, qui s'approprie le mieux, par son tissu serré, à l'exécution des tentures d'appartement et des meubles, dont il fait sa spécialité, le grand peintre donne à la tapisserie de Beauvais sa technique admirable, si fine et si soignée, et son cachet définitif d'élégance et de beauté.



[illegible]

LE NORD, [illegible]

L'atelier provincial se place alors au premier rang. Sa réputation, dans son genre, égale celle des Gobelins, et ses merveilleuses productions, qui se répandent dans le monde entier, ornent les demeures des princes et des rois.

Aux séries d'après Oudry, d'un inépuisable intérêt, les *Tableaux de chasse*, les *Verdures nouvelles*, les *Amusements champêtres*, les *Comédies de Molière*, les *Métamorphoses* et les fameuses *Fables de La Fontaine*, s'ajoutent les sujets les plus variés d'après Dumont, Damoiselet, Martin, Kerkove, le *Don Quichotte*, d'après Natoire, et les délicieuses et somptueuses fantaisies d'après Boucher, si souvent répétées : les *Fêtes Italiennes*, l'*Histoire de Psyché* et les *Amours des dieux*.

Oudry peut mourir à la tâche en 1755, ses successeurs, qui, comme jadis, ne sont plus que des entrepreneurs, profitent de l'impulsion donnée. Secondés par les peintres Juliard et J.-J. Dumont, ils soutiennent la renommée de la maison, avec les dernières créations de Boucher : les *Pastorales*, les *Fragments d'opéra*, l'*Astrée*; l'*Iliade* et les *Jeux Russiens*, d'après Deshays; le meuble des *Jeux Russiens*, d'après Leprince; les *Amusements de la Campagne*, d'après Leprince, Loutherbourg et Casanova : les *Bohémiens* et les *Convois militaires*, d'après Casanova; la *Pastorale à palmiers*, d'après Huet, la *Conquête des Indes*, d'après Deshays ; *les Sciences et les Arts*, d'après Lagrenée; les *Parties du Monde*, d'après Le Barbier, et tous les ameublements assortis.

Le règne des bergères est fini ; celui de la Révolution commence. Pendant ces temps troublés, la manufacture parvient à se maintenir et devient propriété nationale, puis impériale. Elle est, dès lors, dirigée par les pouvoirs publics. Sous le premier Empire et la Restauration, Beauvais fournit aux souverains des mobiliers pour leurs

palais, mais son rôle a [illegible] assez effacé jusqu'en 1848.

Depuis cette époque, l'administration de la manufacture est confiée à des peintres, et grâce à cette heureuse méthode, qui avait déjà pour elle le glorieux précédent d'Oudry, le célèbre établissement a travaillé de son mieux à se régénérer. Les noms de MM. Badin père (1848-1876), Diéterle (1876-1882), et enfin Jules Badin, l'administrateur actuel, resteront attachés à cette renaissance. Soucieux de sauvegarder les précieuses traditions techniques de la tapisserie de Beauvais, ces artistes ont compris, en même temps, la nécessité de renouveler ses inspirations et de la faire participer, par un choix judicieux des modèles, aux transformations de l'art décoratif.

***

L'évolution est lente à s'affirmer. Pendant longtemps encore, les modèles, bien que traités souvent par des maîtres, reproduisent volontiers, dans leur ornementation, les motifs des styles consacrés : la colonnade antique, les fioritures de la Renaissance, les enjolivements du Louis XV et les attributs du Louis XVI. Mais, sur ce fond traditionnel, généralement imposé d'ailleurs par les exigences un peu routinières des commandes officielles, se manifeste un art nouveau. La nature reprend ses droits et, sur les vieux temples en ruines, s'élance et s'épanouit toute une végétation libre et franche, fraîche et lumineuse. Cette bonne sève vigoureuse apparaît et sourit dans les moissons de fleurs de Chabal-Dussurgey, qui, dès la seconde moitié du XIXe siècle, a positivement rénové, par la sûreté de son dessin et la [illegible] de sa couleur, l'écriture de la forme et la palette du tapissier.

La voie est désormais ouverte aux peintres amoureux du plein air et de la vérité. Ils trouveront, dans les tapissiers de Beauvais, des interprètes avertis, capables de les comprendre et de traduire leur pensée d'une manière expressive et parfaite. Aussi noterons-nous — surtout depuis vingt ans — mainte tentative intéressante.



Ambassade de France à Washington

« L'OUEST », d'après Cesbron.

En 1886, MM. Bourgogne, Achille Cesbron et Paul Colin livrent les cartons des *Parties de la France*. Bannissant toute préciosité, modernisant hardiment les données décoratives des grandes époques de la tapisserie, ils réalisent une œuvre, peut-être discutable à certains points de vue, mais dont on ne saurait contester l'originalité ni la valeur. Nos gravures en témoignent et permettent de juger la belle et large composition des panneaux du *Nord*, d'après Bourgogne, de l'*Ouest*, d'après Cesbron, et de l'*Est*, d'après Colin, terminés pour l'Exposition de 1889. Ce que nous ne pouvons rendre, c'est l'éclat, la richesse et la fraîcheur du coloris, d'une fermeté et d'un accent soutenus, jusque dans les lointains, en prévision de l'abaissement des tons. Le *Midi*, qui offrait un thème magnifique au pinceau d'un décorateur, n'a inspiré à M. Jacques Galland qu'une page déconcertante par sa froideur et sa banalité. Il est à désirer que le sujet soit repris par l'un de nos meilleurs régionalistes sachant nous faire sentir toute la splendeur féconde du pays du soleil.

Dans le *Nord* de Bourgogne, de grands paniers d'osier, montrant leur bourre de paille, déversent au premier plan, près des betteraves à sucre, un superbe étalage de marée, où se mêlent, enchevêtrés et tout remuants, encore luisants d'eau de mer, les poissons que viennent d'apporter les gros bateaux de pêche, dont la coque et les mâts dégarnis se dessinent, au

fond du panneau, le long du quai brumeux du port de Dunkerque, tandis que, derrière des pieds de houblon et des touffes de pâles chrysanthèmes, fume, sur le ciel gris, la cheminée d'un haut fourneau. L'ensemble est d'un effet puissant, que relève encore la facture.

L'*Ouest* de Cesbron est un régal pour l'œil : poissons de choix et fines coquilles, à côté de la perdrix rouge, fruits succulents et riches légumes, pains de beurre frais, sortant de la baratte, rangés entre des feuilles de vigne.... Nous sommes sur la colline bretonne, qu'ombrage le chêne trapu, ami de la mer et des fleurs ; à l'arrière-plan, Brest et sa vaste rade, avec les bâtiments de la flotte au repos et l'eau verte de l'Océan, ondulant sur la plage, complètent heureusement le tableau.

L'*Est*, c'est l'évocation des provinces perdues. Un joli coin paisible où la guerre a passé. Du logis familial, entouré de ses vignes aux grappes pourprées, et d'où l'on voyait le Rhin couler, là-bas, entre les montagnes aux doux lointains bleutés, il ne reste plus que des ruines que recouvrent les plantes grimpantes. Des buissons de roses ont repoussé, près des tristes et glorieux débris de la lutte meurtrière, à demi cachés sous le feuillage : la cuirasse percée, le sabre rompu, la trompette qui sonna la charge. L'humble demeure, jadis heureuse, et qui rappelle des jours poignants, est maintenant, dans sa solitude et son délabrement, un lieu d'asile pour les cigognes et, sans doute, un point de repère pour les pigeons voyageurs.

Les panneaux du *Nord* et de l'*Ouest* ont été envoyés à l'ambassade de France, à Washington, et l'*Est* remis, à titre de prêt, à l'Union française de Constantinople.

L'EST, d'après Colin.

Il est à regretter que cette suite très remarquable ne soit pas mieux encadrée. On a critiqué justement, outre la disposition des écussons des villes, assez peu ingénieuse et de pur remplissage, l'ornementation des bordures, qui, en s'inspirant des sujets, en eût augmenté l'attrait. Les mêmes critiques peuvent s'adresser d'ailleurs à la plupart de nos tapisseries modernes, dont les encadrements, fâcheux héritage du XVIIIe siècle, sont souvent d'une pauvreté navrante, quand on les compare aux merveilleuses bordures des XVIe et XVIIe siècles.

Pendant que s'exécutait cette série des *Parties de la France*, la manufacture de Beauvais fit appel au célèbre paysagiste Français et lui commanda quatre panneaux représentant les *Saisons*.

On connaît la devise de Français : « Aime la gloire plus que l'argent, l'art plus que la gloire, la nature plus que l'art ». L'excellent peintre alla s'installer dans la forêt de Compiègne, et là, plantant son chevalet au bord d'un ruisseau, rendez-vous des rouges-gorges et des martins-pêcheurs, il brossa des études pour ses visions si justes du *Printemps*, de l'*Été*, avec son échappée sur l'altière silhouette du château de Pierrefonds, et de l'*Automne*, qui ont été très bien rendues.

Quant à l'*Hiver*, Français en fit une vraie synthèse décorative, où le paysage n'entre plus que comme un moyen d'expression et d'évocation des plus hautes pensées.

C'est un souvenir d'Italie, par la neige. Derrière les bouquets de chênes-verts, le temple et les cyprès, le soleil s'est couché, éclairant tout le ciel d'un rayonnement d'or pâle et colorant de mauve et de lilas les nuages légers et la montagne lointaine. A droite, la petite église d'un couvent. Au

premier plan, au milieu des feuillages et de débris antiques, presque gais sous la neige, tant l'air est lumineux, la statue de Virgile, noble et sereine image, se dresse au bord d'un lac, dont la glace est brisée par endroits et dont l'eau paraît juste assez pour qu'on y voie briller encore quelques reflets dorés du ciel....

L'impression est d'une rare et complète beauté.

l'une des terrasses du palais, des personnages Louis XV, devisant galamment et se contant fleurette; son *Été*, de gracieuses jeunes filles, jouant avec des pigeons, sur des parterres fleuris d'iris et de pivoines. Mais, des panneaux de cette série, l'*Automne* et l'*Hiver* nous paraissent les mieux réussis.

L'*Automne* est la reproduction fidèle de la magni-



Musée d'Agen

« L'AUTOMNE », d'après Zuber.

fique terrasse des reines et héroïnes de France. Le lieu est désert ; dans le ciel, encore bleu, passe déjà le frisson de l'hiver. Les vieux marronniers de la terrasse se dépouillent, sous la première bise, et le sol, çà et là, est jonché de leurs feuilles. Un grand panier, débordant de chrysanthèmes aux riches couleurs, est posé sur un banc de pierre, au premier plan, et, plus loin, deux jeunes femmes, en toilette Louis XV, composent un bouquet de ces dernières fleurs, qu'elles viennent de cueillir au pied des statues.

La photographie, sans couleurs, suffit presque à donner l'idée de la tapisserie, tant les lignes du dessin sont pures et harmonieuses.

Les panneaux du *Printemps* et de l'*Été*, achevés et exposés en 1889, ont été offerts au roi et à la reine de Danemark.

Deux répliques ont été faites de l'*Hiver*. L'une, datée de 1891, a été concédée, à titre de prêt, avec le panneau de l'*Automne*, à l'Union française de Constantinople, et l'autre, terminée en 1903, a figuré, avec d'autres panneaux et pièces d'ameublement, à l'Exposition de Saint-Louis et au Salon de 1906.

Zuber, après Français, s'est attaqué à cet inépuisable motif des *Saisons*. Il a choisi pour cadre le Luxembourg. Son *Printemps* nous montre, sur

L'*Hiver* est une vue, par un temps de neige, de la fontaine monumentale de Carpeaux dans l'allée de l'Observatoire.

Les quatre panneaux des *Saisons* de Zuber, datant de 1891 à 1899 et présentés à l'Exposition de 1900, ont été concédés au Musée d'Agen.

On eut également à cette exposition la primeur d'un bel ameublement complet, avec dessus de porte : *les Parties du Monde*, d'après Mangonot, exécuté sur commande pour un salon du ministère des Affaires étrangères.

A signaler aussi les quatre dessus de porte des *Oiseaux*, d'après Cesbron : le *Paon*, le *Faisan* et les *Perroquets*, terminés en 1903 et destinés à la salle à manger du château de Rambouillet. Ces morceaux, largement traités et d'une très chaude tonalité, ont été exposés et fort admirés à Saint-Louis.

En 1901, la manufacture a reçu de M. Cormon un panneau d'histoire : *Jeanne Hachette, héroïne de Beauvais*, qui a été tissé, sous l'œil du maître peintre, en couleurs durables, mais un peu mornes, et modelé par hachures, avec personnages silhouettés, à la manière du xve siècle.

Ce panneau et son modèle ont été exposés ensemble au Salon de 1906, avec l'*Hiver*, d'après Français, et *Neptune et Amphitrite*, d'après Jules Badin et Gaudefroy, imitation de la Renaissance.

***

Telle est, rapidement esquissée, l'histoire de la tapisserie de Beauvais. Nous avons insisté sur la partie moderne, parce qu'elle est la moins connue, et nous avons essayé de montrer les efforts tentés, depuis plus d'un demi-siècle, par notre célèbre manufacture provinciale, pour se maintenir à la hauteur de sa réputation en renouvelant ses forces créatrices et en cherchant dans l'interprétation de la nature ses meilleures inspirations.

Il est bien évident qu'elle ne retrouvera plus, de nos jours, l'exceptionnelle prospérité qu'elle a connue jadis, quand la mode, ainsi que la faveur et les subsides royaux, la poussaient à produire et à se surpasser. Plus indépendante que les Gobelins, attachés par Louis XIV au service exclusif de la Couronne, la Manufacture de Beauvais était alors, nous l'avons vu, un établissement d'ordre à la fois artistique et commercial. Ses conditions d'existence ont changé, avec celles du pays, depuis la Révolution. D'entreprise subventionnée qu'elle était auparavant, elle s'est transformée en institution nationale et elle a pu ainsi, en dehors de toute préoccupation commerciale, se consacrer entièrement à son nouveau rôle de conservatoire artistique et de fournisseur de l'État. C'est ce qui lui a permis d'échapper à la décadence, qui la menaçait fatalement, s'il lui eût fallu se plier aux nécessités industrielles de notre époque, où la tapisserie tient une place si restreinte dans la décoration et n'est presque plus demandée, dans le domaine public, que pour des meubles de salon, fabriqués hâtivement, selon le goût d'une clientèle qui veut du luxe à bon marché.



« L'HIVER », d'après Français.

A côté de cette production, nos manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais ont heureusement gardé leur incomparable prestige, mais ce n'est pas sans peine. Pour rester dignes de leur passé et soutenir la glorieuse renommée de la tapisserie française, elles ont toutes deux besoin que l'État s'intéresse de très près à leur sort, sans hésiter à leur accorder les crédits nécessaires.

Nous croyons tout d'abord qu'on ne saurait mieux faire que de confier l'administration de ces établissements à des peintres, spécialement qualifiés pour les diriger avec compétence.

Sous le rapport de la technique, les artistes des Gobelins et de Beauvais n'ont rien à envier à leurs devanciers et possèdent, comme eux, tous les secrets du métier. Il ne s'agit donc que de veiller avec soin à ce que ces précieuses traditions se conservent. L'enseignement du dessin nous paraît suffisant aux Gobelins, mais nous aimerions qu'on se remît à Beauvais à l'exécution plus fréquente des panneaux et meubles à figures, à laquelle se prête si bien la finesse de la basse-lisse, et qu'on y préparât les élèves, ou du moins une élite, par l'étude sérieuse de l'académie. Nous souhaiterions de plus

qu'à Beauvais tous les tapissiers fussent capables de dessiner eux-mêmes leurs décalques, sans trop de minutie, afin d'éviter toute sécheresse.

Rappelons-nous enfin que l'avenir de nos manufactures dépend aussi, en grande partie, de la valeur des sujets à traiter et de la qualité des matières premières. Que de fois n'a-t-on pas eu à déplorer le caractère si peu approprié, des cartons qu'on a donné à reproduire ! Quant aux nuances dont on use à présent et dont la multiplicité nous effraie, — beaucoup d'entre elles déteignent aux mains, — que dire de leur aspect d'ensemble, quelquefois trop brillant et souvent si grisâtre et si morne? C'est la négation même du genre de décoration qu'on doit attendre d'un tissu. — Faisons appel à des artistes aux idées neuves et personnelles, qui sachent ce qu'est la tapisserie, ce qu'elle exige de ses modèles, et revenons au plus tôt, si nous voulons encore travailler pour la postérité, à ces belles couleurs végétales de laines homogènes, bien moins nombreuses que celles d'aujourd'hui mais toutes franches et presque inaltérables, dont se servaient les anciens tapissiers, nos maîtres, et qui nous ont valu des chefs-d'œuvre, à l'épreuve du temps.

BERNARD NOËL.



PANNEAU DE ROSES, d'après Chabal-Dussurgey.



Cathédrale de Cortone

COMBAT DES CENTAURES AVEC LES LAPITHES

Sarcophage gréco-romain.

Le Mois archéologique

Les Souvenirs de l'antiquité à Florence.

Croire à une Renaissance, c'est croire à une mort. En réalité, l'art ne commence ni ne finit nulle part. Chaque siècle existe en puissance dans celui qui l'a précédé ; dans les périodes les plus obscures, il se produit un travail latent qui ressemble un peu au cours des fleuves perdus sous terre et réapparaissant tout à coup à la clarté du jour. La tradition de l'art antique se transmet, maladroitement si l'on veut, par la chaîne des Byzantins, de Cimabue, de Giotto et de son école, aux maîtres du Quattrocento, et cette tradition se perpétue malgré Constantin, qui autorise la destruction des idoles, c'est-à-dire des types achevés de la statuaire grecque, de Théodose qui l'ordonne, et d'Honorius qui en anéantit les derniers vestiges, *si quae etiam in templis fanisque consistunt* (si toutefois il en reste dans les temples). On garde le souvenir, sinon la réalité, de ces chefs-d'œuvre : les humanistes, très nombreux en Italie, ne contribuent pas peu à entretenir ce culte encore mystérieux et devancent les sculpteurs et les peintres dans la recherche ardente de l'antiquité. Dante, déjà, choisit Virgile pour le guider aux Enfers. Malheureusement, à la fin du XIVe siècle, il en est des livres comme des peintures et des sculptures. « Où sont, s'écrie Niccolo Niccoli, les ouvrages de Varron? Où les histoires de Tite-Live? Où Salluste? Où Pline? Où tant d'autres? Où plusieurs des volumes de Cicéron? O misérable et malheureuse condition de notre époque! Et la réalité justifie amplement la plainte de cet humaniste enthousiaste. Les manuscrits antiques sont alors « dans des réduits infâmes où l'on ne jetterait pas un condamné à mort ; on leur arrache des feuilles entières qu'on transforme en petits psautiers à vendre aux enfants. On fabrique avec leurs marges des amulettes et des images qu'on débite pour quatre sous aux bonnes femmes. Et Boccace pleure de voir la bibliothèque du mont Cassin ouverte à tous les vents, sans porte ni clef ». Les découvertes les plus importantes dans le domaine de la littérature antique se rapportent à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe siècle, c'est-à-dire à une époque relativement avancée. En 1392, Pasquino Capelliles envoie à Coluccio Salutati *Epistolae ad familiares*. En 1417, Poggio découvre, dans le couvent de Saint-Gall, Quintilien, Valérius Flaccus, les *Commentaires* de Pédianus, les *Silves* profondes ou obscures de Stace, un peu de Priscien ; ailleurs Silius Italicus, Lucrèce Columelle ; à Cluny, le *Pro Sexto Roxio* et le *Pro Murena* ; à Langres, trois autres discours de Cicéron ; à Cologne, Pétrone ; à Naples, le *De aquis* de Frontin. En 1422, Landriani trouve à Lodi le *De oratore* et le *Brutus*. En 1429, Niccolo da Treviri vend au cardinal Orsini un manuscrit, soit douze comédies de Plaute. On exhume Pline à Lubeck, et à Cologne on rencontre le *Songe de Scipion*. Logiquement, en même temps que les livres, on recueille les médailles, les monnaies, les inscriptions et les débris de marbre. Le marchand Niccolo Niccoli vit au milieu des statues antiques, des débris savants, des médailles d'or, des inscriptions, des camées et des vases amoncelés en sa maison, et ne possède pas moins de huit cents manuscrits. Vêtu de longues robes roses, il boit dans des calices grecs. Laurent le Magnifique groupe dans les jardins du Casino Mediceo, non loin du couvent de Saint-Marc, les collections qui n'ont pu trouver place dans le palais construit par Michelozzo. On ressuscite les morts, et, pour dire qu'une chose est belle, on dit qu'elle est antique. Les cités mêmes, habituellement occupées d'autres soucis, se réclament des héros. Pise

prétend descendre de Pélops, Fiesole de Dardanus et d'Apollon, les Abruzzes d'Achille, la Toscane de Turnus, les Pouilles de Diomède, le Piémont d'Evandre, la Calabre d'Hercule, et Sienne, la souriante Sienne, d'un fils de Remus. Il serait tout au moins bizarre que les peintres et les sculpteurs aient été les seuls à ne point partager cet enthousiasme. Il existe à cet égard plusieurs traditions illustres. Puisque les légendes contiennent toujours une part de vérité, je n'hésite pas à les conter. On prétend donc que Nicolas Pisano, regardant, vers 1250, un bas-relief romain, le comprit, l'étudia, l'imita.

Voici maintenant de l'histoire. Lorenzo Ghiberti, celui-là même qui sculpta les portes du Baptistère « dignes d'être les portes du Paradis », raconte dans ses *Mémoires* que, peu de temps après son arrivée à Rome (vers 1452), on découvrit, près de San Celso, une *Hermaphrodite* : « Ce qu'il y avait d'art, dit-il, de science magistrale et de perfection dans ce marbre, aucune parole humaine ne peut le dire ». Ailleurs, parlant d'une statue exhumée près de Florence dans la maison des Brunelleschi, il ajoute : « Il faut croire que quelque personne d'un noble esprit, frappée du merveilleux talent que manifeste cet ouvrage, en aura eu pitié et l'aura fait ensevelir pour la préserver de toute injure ». Et lui-même, Ghiberti, enrichi par un héritage, enrichi par ses travaux, réunit dans sa villa de Lepriano une merveilleuse collection de bronzes et de marbres antiques, où l'on admire notamment le lit attribué à Polyclète, des vases grecs et des bustes. Mais rien n'est plus touchant que l'anecdote suivante. Un jour, sur la place de Santa Maria del Fiore, Donatello raconte à son ami Brunelleschi que, passant à Cortone, il y a admiré un sarcophage de marbre admirable figurant le combat des Centaures et des Lapithes. Brunelleschi quitte brusquement son ami, part aussitôt pour Cortone, à pied, parcourt ainsi cinquante lieues, et rapporte à son ami un dessin à la plume représentant le sarcophage en question. Les sculpteurs florentins les plus connus ne dédaignent pas d'être employés à des interprétations, à des restaurations, et de rivaliser ainsi avec l'antique. Dans la cour du palais Ricardi, au-dessus des arcades, on voit des médaillons exécutés par Donatello, d'après des pierres gravées antiques. Aux Uffizi, on remarque deux répliques de *Marsyas* attaché à un tronc d'arbre. L'une, en marbre blanc, a été restaurée probablement par le même Donatello ; l'autre, d'un marbre singulièrement beau, dont la couleur rose imite la chair, a été certainement restaurée par Verrocchio. Tous ne se montraient pas aussi respectueux. Benvenuto Cellini, chargé de restaurer la tête, les bras, les pieds et l'aigle d'une petite statue de Ganymède, qui se trouve actuellement au Bargello, voulut non pas se plier à l'imitation de la partie antique, qui est admirable d'ailleurs, mais faire sentir sa manière personnelle. Certains ont acquis à cette imitation une habileté parfois dangereuse. Il existe aux Uffizi une belle copie du Laocoon par Bandinelli, le rival de Michel-Ange ; et Michel-Ange lui-même s'amuse fort, au printemps de son âge, d'une contrefaçon. Il fait un Amour endormi, et un amateur, un Médicis, lui conseille de l'arranger de manière qu'elle paraisse nouvellement déterrée et de la faire passer pour antique. Buonarotti ternit la blancheur du marbre ; la statue part pour Rome, et Raphaël Riario, cardinal de Saint-Georges, qui la croit antique, la paye deux cents ducats.



Musée des Offices.

ALEXANDRE MOURANT
(buste grec)

Il ne faut pas oublier qu'une confusion, dont la preuve la plus éclatante est le Laocoon de Lessing, a subsisté jusqu'au XIXe siècle entre les antiquités grecques et l'antiquité romaine. La plupart des artistes italiens ont été appelés à Rome par les papes pour décorer les édifices religieux : Giotto en 1298, Gentile da Fabriano entre 1426 et 1450, Vittore Pisano ou Pisanello, son collaborateur, en 1438, Fra Giovanni da Fiesole en 1455, Masolino da Panicale en 1417 et 1420, Masaccio en 1428, Cosimo Rosselli et Botticelli vers 1481, Signarelli, Ghirlandajo, Perugino appelés, eux aussi, à décorer la Chapelle Sixtine, et enfin, en 1488, Filippino Lippi, l'exemple le plus illustre et le plus significatif de ces pèlerinages d'art, lui

qui nous montre son goût pour les monuments romains en entassant ces monuments romains et en mettant au premier plan la statue de Marc Aurèle, dans le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, à l'église de la Minerva. Donatello et Brunelleschi fouillent la terre et, aux yeux des habitants de l'Urbs, ils passent pour des *chercheurs de trésors*.

Brunelleschi dessine tout, les basiliques, les arcs de Titus, de Constantin et de Septime Sévère, le Colysée, les temples, les bains, les aqueducs, les chaînages dans les murs et les voûtes, les trois ordres. Rome apparaît donc comme la conseillère de tous ces artistes. Aucun d'eux, si l'on excepte Squarcione, un Padouan d'ailleurs, le maître de Mantegna, ne va en Grèce, et leur horizon se confine aux longues lignes d'aqueducs qui bordent la campagne romaine. Ce qui frappe au premier abord à Florence, ce sont les souvenirs de Rome, non de la Grèce. Sans doute le musée archéologique suffirait à prouver que les Florentins avaient des modèles dans leur province. Il y a là toute la topographie artistique de l'Etrurie et de la province romaine, Vulsinies ou Orvieto et Bolsène, Cortone et Arezzo, Clusium ou Chiusi, Lima ou Luni, Faleries ou Civita Castellana, Tuscania ou Toscanella, Sarquinies ou Carneto, Visentia ou Bizenzio, Télamon ou Talamone, Vulci, Florentia, avec les restes de ses temples, de ses thermes, de ses rues, de ses portes, et Fiesulae, Fiesole enfin, où l'on voit encore sur les pentes du coteau qui dévale vers le Mugnone, aux pieds du jardin sombre des Franciscains, un théâtre romain, un autel, des thermes et une muraille étrusque. Il ne s'agit pas d'étudier la Toscane étrusque ou romaine, mais de montrer la persistance des modèles étrusques et romains dans l'architecture et la sculpture. On retrouve ici, non plus au musée, mais dans la rue, tous les modèles essentiels de la construction romaine : la voûte que les Grecs n'ont pas connue, la coupole qui est une chose essentiellement romaine, l'arc en plein cintre qui a fourni aux cloîtres un motif harmonieux et monotone comme une vie de moine, le type de la basilique avec sa nef centrale et ses deux nefs latérales, à San Miniato, à Fiesole, aux San Apostoli, à San Lorenzo même. Et je ne sais rien de plus émouvant que le respect témoigné par les artistes, les vrais artistes, je ne parle pas des intrigants ni des raisons sociales comme Giorgio Vasari, à l'œuvre de leurs devanciers : ici, à San Miniato, on enchâsse les colonnes antiques aux fûts cannelés, comme des perles, dans la forêt des arbres de la crypte ; là, à San Lorenzo, la façade rugueuse du XIe siècle reste quand même le noble prélude de l'édifice intérieur construit par Brunelleschi. Le palais Pitti, enfin, avec son appareil en rudes bossages, évoque le souvenir des ruines étrusques de Volterra.

Ce qui caractérise la sculpture florentine, c'est avant tout le goût de la réalité, poussé parfois à l'extrême, le goût des portraits. Donatello modèle un David pour le campanile : c'est le portrait d'un homme connu pour sa calvitie, et surnommé le *Zuccone*. L'artiste florentin est analytique, scrutateur, comme le Romain. L'un offre avec l'autre de frappantes analogies, si l'on compare le Bargello, consacré à la sculpture florentine, et la Galerie des Offices, riche en beaux portraits romains. Tous deux se différencient également du Grec, qui est généralisateur.

On peut donc dire que Florence, ou tout au moins la Florence du Quattrocento, c'est-à-dire à sa plus belle époque, n'a connu la Grèce que par les humanistes. Évidemment, les vierges de Cimabue, avec leur fond doré et leurs attitudes hiératiques, font songer à Byzance et aux mosaïques grecques. La chose qui importe vraiment, c'est que les Florentins au XVe siècle n'ont connu que des œuvres romaines ou des répliques romaines d'œuvres grecques. Les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque qu'on voit aujourd'hui à Florence n'y sont venus qu'à partir de la fin du XVIe siècle. La *Vénus de Médicis* a été découverte à Tivoli dans la villa Adriana, vers 1680, en même temps que le *Rémouleur* et les *Lutteurs*, achetés par le cardinal Ferdinand de Médicis et transportée ici en 1777. Le *Petit Apollon* est venu de Rome en 1780. Quant au groupe des *Niobides*, copie romaine d'après Scopas, il a été exhumé en 1583, près de la porte Saint-Jean à Rome, placé d'abord par le cardinal Ferdinand de Médicis dans sa villa du Monte Pincio et apporté ici en 1771.

Les évocations de la Grèce sont ici purement sentimentales et littéraires. Les cortèges printaniers et fleuris qui partaient le 1er mai de la place Santa-Trinita font songer aux Panathénées harmonieuses ; la grâce et la beauté svelte des vierges et des éphèbes athéniens revivent dans les figures souples de Botticelli ; on respire sur les collines de Fiesole le même air pur et délicatement embaumé que sur les pentes de l'Hymette, à l'heure où le couchant rose envahit la plaine et où les cloches des campaniles tintent doucement, les ombres de Socrate et de son jeune ami Phédon glissent lentement sous les portiques de la Badia et engagent un dialogue immortel d'amitié amoureuse.

LÉANDRE VAILLAT

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE DU SUD

Il faut attaquer une fois de plus par les cornes ce taureau banal des Expositions annuelles de Munich. Je leur consacrerai deux chroniques : cette fois-ci, le *Glaspalast* ; la prochaine, la *Sécession*. Écrire un vrai *Salon* peut être un plaisir ; en escamoter deux, en trois quarts de page chacun, est un tour de force que l'on peut faire mine d'essayer, mais tout en sachant fort bien à part soi que l'effort est désespéré. J'ai une colonne et demie de ce Bulletin pour écrémer 2265 numéros. Allons-y....

Le *Glaspalast*, du reste, les petits groupes exceptés : la *Scholle*, le *Luitpoldgruppe*, celui des graveurs et des aquarellistes, représente, comparé à la *Sécession*, un immense, un fastidieux bazar d'une désolante nullité. Il y a beaucoup de bonnes choses, je le sais bien, mais noyées dans une telle marée de médiocrités! De si extraordinaires critères ont eu cours cette année auprès des jurys : tel véritable artiste s'est vu exclure parce qu'il était riche ; tel autre parce qu'il avait *assez* vendu avant l'ouverture de l'Exposition; tel autre, détestable, est admis parce qu'il a trop d'enfants, etc., etc. Ce genre d'enquête, louable s'il s'agissait d'assistance publique et non pas d'art, se poursuit au moment des achats par l'État ou par le Prince Régent. Et c'est ainsi que musées et châteaux deviennent des sortes de monts-de-piété, et que les visiteurs parlent de « l'impuissance de l'art allemand ».

La pièce de résistance est cette année la salle blanche aux quatre parois cintrées — la malice évoque immédiatement la Chambre de la Signature — où M. Fritz Erler expose les projets des fresques réalisées au *Kurhaus* de Wiesbaden, ces fresques auxquelles l'empereur d'Allemagne a réservé une si belle réclame en ne consentant pas à y jeter les yeux.... Elles ne valaient certes pas cet excès d'honneur ! Extravagance pour extravagance, nous en avons vu bien d'autres ces dernières années. Du moins y a-t-il dans ces *Quatre Saisons* l'épanouissement d'une fantaisie délurée qui a su rajeunir les vieux thèmes, un dessin et un don de composition plus que louables, enfin une orchestration des couleurs pleine d'effets neufs. Fritz Erler a fait jadis un beau portrait de Gustave Mahler et semble lui avoir dérobé quelques-uns de ses effets extérieurs. Heureux le peintre qui serait à la hauteur de la musicalité foncière de ses sept grandioses symphonies!... Il y a en M. Erler l'un des meilleurs portraitistes de notre temps. Je n'en veux pour preuve que celui du professeur Neisser cette année. Son frère, M. Erich Erler, qui se faisait appeler, lorsqu'il vivait dans l'Engadine, Erler-Samaden, a moins de tempérament et subit trop les influences de la mode, influence de Segantini, de certains Russes et Scandinaves, Fjestaed en première ligne, ailleurs des Worpsweder, surtout Vogeler. Mais l'ensemble de son œuvre n'en reste pas moins assez singulier et déconcertant pour porter témoignage de la bataille des idées de notre temps, le jour où l'on établira le bilan de celles qui vivent et fécondent et de celles restées sur le carreau. M. Eichler est dans ce même groupe excellemment local, c'est-à-dire avec la tenue la plus large : on le donnera certainement dans quelques années pour le type accompli du peintre bavarois de notre temps, car sa peinture peut être vue partout où l'on apprécie de la belle matière et cependant ne peut avoir été faite que sur le plateau verdoyant et triste qui dort au pied des Alpes d'Allemagne. Enfin M. Léo Putz, dont on parle de plus en plus, mérite encore mieux que cette gloriole, puisqu'il se démontre aujourd'hui le meilleur peintre de la chair — de la chair molle — que connaissent les villes allemandes. Sensuel à souhait, moite et brutal, on peut discuter ses goûts; on ne saurait guère s'en prendre à sa maîtrise. Il ne connaît qu'une seule finesse, celle du coloris. S'il y a en lui de l'Armand Silvestre, il y a dans sa touche des délicatesses et une fringance qui font aussi penser à certaines pages ou plutôt à certains paragraphes de Mme Colette Willy.

Le *Luitpoldgruppe*, c'est comme la *Scholle*, toujours les mêmes noms dans un ordre à peu près invariable, et le triomphateur plus que jamais Hermann Urban, avec ses grandes improvisations *a tempera* d'un pathétique si émouvant. Et puis Bartels, et puis Raoul Frank. Et des paysagistes qui semblent s'être donné le mot pour peindre des neiges. Influence des sports d'hiver dont Munich est la capitale....

Je la trouve, cette influence des contrées qui se découvrent en skis ou en luge, jusque dans les *ex-libris* du jeune Suisse Ernest Geiger, car une petite salle — et c'est la seule innovation — a été réservée aux *ex-libris* et à la décoration du livre. Cet Ernest Geiger s'annonce un artiste d'un tempérament vraiment original et déjà maître de son métier. Ses *ex-libris* sont des bois minuscules où se stylisent par la seule simplification de vastes paysages, sans que les parcimonieuses dimensions en faussent la majesté. C'est sérieux, profond et convaincu; et c'est une route bordée d'arbres, un fleuve qui serpente à travers les campagnes, un morceau de montagne brut en arrière d'un champ de neige, un petit sapin qu'alourdit une chape de frimas, un tumulus accroupi comme une bête mystérieuse au sommet d'une colline.... Et il y a plus dans ces petites images grandes comme le pouce que dans telle douzaine de salles voisines. MM. Otto Feldmann, Paul Weinhold et Fritz Klee ont bien leur charme aussi, mais ce n'est pas ce caractère entier ni ce quant-à-soi réservé dans une indépendance farouche. Les reliures de Mlle Koken sont typiques du goût régnant à l'heure actuelle chez les grands faiseurs de l'art appliqué, mais il s'y ajoute une pointe de bonne grâce naturelle qui les sauve de la banalité, j'entends celle à la mode, celle de demain, celle qui s'étale par exemple si ambitieusement dans les salles réser-

vées à l'architecture. Un M. F. M. Lange, de Berlin, se distingue entre tous par une composition essentiellement cambodgienne ou siamoise : il s'agit d'une terrasse de Halensee.... Comme j'aime mieux toute cette bande de braves gens qui *continuent* les petites villes allemandes dans les faubourgs et les jardins et ne tatouent pas de leurs extravagances un paysage triste et sans éclat, qui appelle des demeures intimes et bien closes, pleines de recoins chauds, et non des colonnades et des ajours où s'engouffrent vents, pluies et chasse-neige.

M. F. A. von Kaulbach a comme toujours sa petite salle à lui, très sombre, où une glace artificieusement placée au milieu des tableaux vous invite à les comparer avec votre propre image dans le demi-jour propice à la rendre semblable à un portrait de Kaulbach. Salle spéciale aussi pour l'œuvre du peintre de genre Edmond Harburger, un très bon petit maître, un peu puéril comme tous les petits maîtres munichois, né le 4 avril 1846, mort le 5 novembre de l'an passé. Salle plus vaste encore, réservée à l'œuvre de Wilhelm von Diez (17 janvier 1839-25 février 1907), de qui l'on doit aimer certaines aquarelles de vieux murs, de rochers et de broussailles. C'est par ailleurs en toute naïveté une sorte de Meissonier dont je n'oublierai pas certain Napoléon accoudé près d'un feu [illegible] dans le cercle de ses généraux debout. Ce Diez a laissé de bons souvenirs parmi les artistes [illegible] de Munich : on n'a pas oublié le voyage de [illegible] qu'il accomplit pour se conformer à l'usage [illegible] tenaient à la maison. Il a conté mille traits de ce genre.

Dans les salles des artistes de Weimar, de Stuttgart, de Dusseldorf, de Berlin, du Schleswig-Holstein, de Karlsruhe, [illegible] et de Glasgow, on pourrait à peu près retrouver aux mêmes places les mêmes noms et presque les mêmes œuvres. J'aime mieux me réfugier auprès de certains Scandinaves devant les neiges [illegible] et un automne roux fauve de M. Otto Sinding ou un fjord de M. Adelsteen Normann bien supérieur à tout ce que nous avons vu de lui au temps lointain où sa renommée sévissait à Paris. Sinon je vais chercher un peu de paix et de [illegible] dans les toutes petites salles intimes où venait la naïveté attendrissante d'Ernest Kreidolf, l'humour [illegible] allemand d'Albert Welti, la précision lyrique et la sereine [illegible] de Karl Schmoll von Eisenwerth. Quant à la sculpture [illegible] on me permettra de n'en point parler [illegible] c'est un peu abuser du marbre, du bronze, de son temps et des autres.

William Ritter

ANGLETERRE

Un des plus jeunes membres de l'Académie de Liverpool, W. Alison Martin, a fait ce mois-ci son début à Londres avec un succès bien mérité. Très connu dans le nord de l'Angleterre et en Écosse, où il expose régulièrement à l'Institute de Glasgow, ce jeune peintre est presque un étranger dans le sud, quoiqu'il ait déjà exposé il y a cinq ans à la Royal Academy de Londres une belle *Bacchanale* inspirée par le *Bacchus et Ariane* du Titien. Toujours poussé par son propre talent vers l'harmonie décorative des couleurs étincelantes, Martin a étudié savamment tous les maîtres coloristes du passé, et en 1900, ayant gagné la médaille d'or pour le dessin et la bourse de voyage de l'École des Beaux-Arts de Liverpool, il courut naturellement à Paris où il a travaillé chez Julien et Colarossi sous Bouguereau, Ferrier et René Prinet, et après cela il a voyagé en Italie, pour saluer Giorgione, Titien, Corrège et Tintorette.

Mais ce qui est intéressant est que Martin, influencé sans doute par les maîtres vénitiens, est surtout adorateur des grands coloristes français, de Watteau, de Diaz et de Monticelli Les toiles qu'il expose en ce moment à la Galerie Baillie (54, Baker Street) sont très diverses et en sujet et en technique, mais on peut les reconnaître parfaitement par la couleur personnelle du peintre, et on voit, dans les plus récentes, l'inspiration croissante sur son propre génie de Watteau et Monticelli. Voici des paysages décoratifs, une fusion de Constable, de Corot et de J. Maris avec une excursion de temps en temps dans les journées de soleil de Diaz ; mais plus souvent les paysages et les bois sont peuplés par des demoiselles langoureuses vêtues en robes de topaze, d'opale, de rubis et toutes les couleurs des pierres précieuses, demoiselles qui causent, dansent, se promènent et mènent leur vie dans le pays doux d'un rêveur. C'est de la poésie, mais ce n'est pas la poésie littéraire : c'est la poésie de la vue, la vue d'un poète pittoresque qui voit la féerie dans l'escarbille toute rouge.

Alison Martin a commencé ses fêtes champêtres modernes plutôt dans le style de Giorgione et Titien que de Watteau et Monticelli : les tailles assez grandes, les couleurs claires et non rompues ; mais dernièrement il a avancé vers une symphonie des couleurs rompues et mystérieuses avec une foule des petites tailles fondues dans le paysage, une vraie orgie de la couleur étincelante sous laquelle sont demi-cachées des jeunes filles tirées comme un Watteau. Car Alison Martin n'est pas seulement coloriste, il est aussi un dessinateur très fort, quoiqu'il n'hésite pas à sacrifier, quand c'est absolument obligatoire, la netteté de la forme plutôt que la pureté de la couleur. Mais on voit combien ce jeune artiste comprend la forme en regardant ses belles études en trois crayons et ses nus. Les [illegible], appartenant à M. Alfred [illegible] de Tonbridge, ont un torse splendide [illegible] avec le plus raffinement d'une beauté classique digne de Legros. Et voici un autre nu, *Baigneuses*, plus petit et plus récent avec l'effet du soleil sur la chair peint avec la simplicité et la fraîcheur d'un Renoir. Assurément, Alison Martin, à moins de trente ans, a déjà beaucoup de talent, et, comme il comprend la décoration aussi bien que le dessin et la couleur, il doit ajouter effectivement à la gloire de la peinture anglaise.

[illegible]

ITALIE

Plusieurs projets de reconstructions artistiques et archéologiques, mis en avant pour rendre plus solennelles les grandes fêtes de 1911, à l'occasion du cinquantenaire de la nation italienne, sont depuis quelque temps l'objet de discussions et de polémiques.

J'ai signalé à plusieurs reprises, ici même, les incidents auxquels donnait lieu la construction du monument romain à Victor-Emmanuel, monument de proportions exagérées et lourdes, que les futurs organisateurs des fêtes nationales voudraient voir achevé, coûte que coûte, pour 1911. Des groupes de littérateurs et d'artistes furent formés un peu partout, dans le but de protester contre les impositions officielles. M. Gabriel d'Annunzio, à la tête du groupe florentin qui commença le mouvement, prononça un discours véhément qui sembla devoir trancher toute discussion. Le projet d'une promenade archéologique à Rome a rencontré plus de faveur, et il sera réalisé, paraît-il, par la visite des ruines les plus significatives de la gloire romaine. On parle aussi de la reconstruction en fac-similé des Thermes d'Antonin, reconstruction confiée à M. Lanciani, ainsi que de la construction de la façade de l'église de Sainte-Marie-des-Anges, c'est-à-dire des Thermes fameux de Dioclétien, transformés depuis longtemps en église.

M. G.-A. Sartorio proteste, dans *la Parola degli Artisti*, contre ce dernier projet. Il peut admettre à la rigueur qu'on reproduise les Thermes d'Antonin, mais il désire que l'erreur commise jadis par le Vatican, qui fit des Thermes de Dioclétien une église, ne soit pas consacrée définitivement par les soins mêmes du gouvernement, qui, comme on le sait, prétend être foncièrement anticlérical.

Plus qu'une question de religion, M. G.-A. Sartorio soulève une question d'art, montrant, avec des reproductions à l'appui, l'œuvre de profanation artistique accomplie lors de la transformation du *tepidarium* de Dioclétien en église catholique.

Dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges, le pavé a été élevé d'un mètre environ, couvrant ainsi la base des colonnes de granit égyptien. Les colonnes furent revêtues de bases factices. En outre, le plâtre servit largement à élever de fausses colonnes, des corniches, et des architectures peintes en perspective ont complété l'œuvre de dégradation de l'admirable monument. Ce procédé n'est d'ailleurs pas nouveau dans les adaptations étranges que le catholicisme a fait en tout temps, non seulement des temples païens, des basiliques, mais des églises catholiques mêmes des temps antérieurs. On se rappelle que les fresques du XVe siècle furent un peu partout couvertes de chaux et de plâtre par les maîtres des siècles suivants : on en découvre encore de temps en temps. Et j'ai signalé l'année dernière aux lecteurs de *l'Art et les Artistes* l'invraisemblable ensevelissement sous les chiffons et le plâtre de la remarquable cathédrale de Bari, en Apulie, un des monuments les plus représentatifs d'une époque de transition entre le byzantin, le romane, l'ogival.

M. G.-A. Sartorio rappelle que les Thermes de Dioclétien reproduisirent, et dépassèrent en proportions architecturales, les incomparables Thermes d'Antonin, « le plus bel exemple du génie et de la science de la construction au IIIe siècle, qui marqua du sceau de l'art la puissance romaine, et inspira les architectes de Rome et de Syrie du IVe siècle, et, plus tard, les constructeurs de [illegible] Constantinople et de Saint-Marc à Venise ».

La nef centrale de l'église de Sainte-Marie-des-Anges unissait le *calidarium* des Thermes de Dioclétien au *tepidarium*. La grande nef transversale de l'église est une copie à peu près exacte du *tepidarium* d'Antonin, et elle reproduit, dit M. G.-A. Sartorio, « ces motifs qui marquèrent les débuts de l'architecture byzantine et romane, les débuts des architectures aériennes du moyen âge : et, par cela même, la salle monumentale est un des grands pivots de toute l'histoire de l'architecture moderne ».

La salle est intacte. La voûte, une des plus vastes du monde, assure M. G.-A. Sartorio, est parfaitement conservée, sauf les caissons, et les huit colonnes de granit oriental soutiennent encore les corniches, d'où l'arc s'élance.

C'est pour toutes ces considérations d'ordre esthétique, qui dépassent les limites d'une discussion archéologique, et qui intéressent véritablement l'histoire de l'art et la beauté si éprouvée de la Rome païenne encore debout, que le merveilleux monument architectural élevé par Dioclétien devrait reprendre, autant que faire se peut, son aspect originaire. Il devrait ainsi servir à notre joie esthétique, plutôt que demeurer éternellement l'église catholique réactionnaire de Sainte-Marie-des-Anges, que nul aspect de beauté ne rend digne de garder sa place à jamais. Le projet de la façade comporte une œuvre en mosaïque byzantine qui représenterait l'Assomption de la Vierge.

Il est probable que ce projet ne sera pas réalisé. Les artistes, ayant l'amour de Rome sans profanation d'aucune sorte, l'espèrent au moins, vivement.

Memento des hommes, des choses et des publications d'art. — Les gouvernements italien et autrichien ont signé un contrat par lequel a été décidée la démolition du *Palazzetto* de Venise, à Rome, afin d'ouvrir devant le lourd monument à Victor-Emmanuel une place qui soit une des plus grandes places du monde. Cette place s'appellerait le *Forum italien*. Les Italiens semblent s'acharner à la construction de monuments et de places gigantesques, suivant la mode américaine, qui consiste à créer le démesuré pour créer l'étonnant. Les pourparlers entre les deux gouvernements continuaient depuis neuf ou dix ans. Le *Palazzetto* ne sera pas détruit, paraît-il, mais tous les matériaux seront gardés, afin de le reconstruire ailleurs.

— Le peintre G. Viner, dont l'œuvre, pleine d'un sentiment de la nature et de l'art fort remarquable, a été très appréciée à la dernière Exposition internationale de Venise, a ouvert à l'Institut des Beaux-Arts de Sienne un cours de gravure à l'eau-forte et à la xylographie, très suivi, qui semble destiné à donner les plus satisfaisants résultats.

— L'achat de la *Prêtresse de Anzio*, découverte dans la villa Aldobrandini, fait par le gouvernement italien, qui la paya 400 000 francs, aura une suite au Conseil d'État. En effet, le ministre de l'Instruction publique vient d'informer le Conseil d'État des doutes qu'on a élevés sur les droits, absolus ou non, des héritiers Aldobrandini sur toutes les découvertes faites dans leurs domaines.

— On annonce qu'une autre chape ancienne vient d'être volée dans une église de campagne, près de Pistoie. On se rappelle l'odyssée de la fameuse chape achetée par M. Pier

pont Morgan, et par lui généreusement rendue à la ville d'Ascoli. Le nouveau vol est dû à un repris de justice, qui se donnait comme amateur d'art et connaisseur d'objets anciens.

— La revue d'art *la Parola degli Artisti*, qui, sous la direction du peintre Maurizio Barucelli, paraissait depuis deux ans dans le but de sauvegarder les intérêts réels des artistes contre les critiques d'art, vient de suspendre sa publication, prête, déclare son directeur, à réapparaître dès que l'occasion se représentera.

RICCIOTTO CANUDO.

ORIENT

Première Exposition artistique ottomane.

A L'OCCASION du 31[e] anniversaire de l'avènement au trône de S. M. I. le Sultan Abdul Hamid Khan II, une Exposition artistique ottomane, autorisée par iradé impérial, s'ouvrait à Constantinople dans les premiers jours de septembre.

Ce m'est un plaisir d'autant plus grand d'en parler que cette Exposition marque une date dans les annales de l'art osmanli. Jusqu'à ce jour, en effet, toutes les Expositions inaugurées à Constantinople, y compris les Salons, dont j'ai rendu compte ici même, l'année dernière, avaient été organisées par des artistes levantins, dans un milieu levantin, avec des éléments beaucoup plus levantins que turcs, et avaient toujours eu pour siège Pérà, c'est-à-dire le quartier levantin de la capitale.

Cette fois-ci, l'organisateur principal de l'Exposition est un Turc, Bahri Bey, le milieu est turc, les exposants, à peu d'exceptions près, sont des Turcs, et l'emplacement choisi est au cœur même de Stamboul, dans le quartier turc, rue de la Sublime-Porte, nº 38.

Pour qui connaît l'Orient artistique et n'ignore pas la suspicion en laquelle la peinture est tenue chez les Osmanlis, le fait est surprenant et mérite d'être noté. Il détermine non seulement un grand progrès dans les idées, mais le ferme propos de secouer certains préjugés qui, pendant des siècles, avaient étouffé l'épanouissement des arts plastiques en Turquie.

L'inauguration de l'Exposition eut lieu, au jour indiqué, sous la présidence d'honneur du préfet de la ville, S. E. Réchid Pacha, qui, souffrant, s'était fait représenter par S. E. Hourchid Bey, directeur du Bureau technique de la Préfecture. Le grand peintre turc Halil Pacha et S. E. Ismaïl Hakki Bey, président de la Commission du chemin de fer du Hedjaz, assistaient S. E. Hourchid Bey.

Bahri Bey, le fondateur-directeur de l'Exposition, M. C. Vasmagidès, co-directeur de l'œuvre, et deux des meilleurs élèves de l'École Impériale des Beaux-Arts, Selim Edouard Mechaka et Sabit Bey, faisaient les honneurs de l'atelier ottoman.

La place dont je dispose ne me permet pas de mentionner tous les envois — et ils sont nombreux — faits à cette Exposition. Aussi ne m'attacherai-je qu'aux principaux exposants :

1º S. E. CHEKER AHMED ALI PACHA, dont, en juillet dernier, je retraçais, ici même, la vie et le talent, est représenté par une de ces natures mortes où il excellait : un grand *Tableau de fruits* : melons et pastèques découpés en tranches.

2º S. E. HALIL PACHA envoie un *Effet de neige*, traité d'une touche heureuse et hardie, un délicieux *Pastel de femme*, d'un maniérisme très délicat, et deux *Paysages* où chante en des refrains de couleurs toute la gamme d'une palette exubérante et orientale. S. E. Halil Pacha, qui est, incontestablement, un des maîtres orientalistes ottomans de l'heure présente, a été un élève de Gérome et de Courtois. Il a fait ses études à Paris et s'est, à maintes reprises, distingué aux Salons des Champs-Élysées. En 1889, il y remportait une médaille et, à l'Exposition universelle de 1900, ses envois eurent les honneurs de la Section ottomane des Beaux-Arts.

3º M. SALVATOR VALERY, professeur de peinture à l'École Impériale des Beaux-Arts et professeur des princes impériaux, envoie quatre aquarelles, des *Figures* et deux *Portraits au pastel*, tous traités avec cette sûreté de dessin et de coloris dont il possède le secret.

4º E. OSGAN BEY, directeur de l'Ecole Impériale des Beaux-Arts et professeur de sculpture à la même école, est représenté par son fameux *Zeïbeck*, que *l'Art et les Artistes* a reproduit dans le temps et qui est une merveille de mouvement et de vie.

5º FAUSTO ZONARO, peintre de S. M. I. le Sultan, expose deux études d'après nature : *le Port du Pirée*, peint dans un ruissellement de lumière, et *Lever de soleil en haute mer*, peint dans un ruissellement de rayons. J'ai dit, en partie, — dans *le Figaro illustré* de février dernier, — le bien que je pense de ce vaillant et grand artiste d'une production infatigable et surprenante, et qui est un des plus grands orientalistes non seulement de la Turquie et de l'heure présente, mais de tous les temps et de tous les pays.

6º CHEFKET BEY. Un artiste ottoman de grande valeur qui s'est fait une spécialité des vues et des intérieurs de mosquées. Il envoie un grand tableau, *Porte d'une mosquée*, admirable de coloris et d'un relief frappant.

7º M. C. VASMAGIDÈS. Un élève de Fausto Zonaro. Peintre d'avenir et co-directeur de l'Exposition artistique ottomane, sur le talent duquel j'aurai à m'étendre prochainement. M. C. Vasmagidès a fait quatre envois : deux *Portraits*, un *Paysage* et une *Femme qui joue de la guitare*, ce dernier d'un sobre dessin et d'une très belle inspiration.

8º SÉLIM EDOUARD MECHEKA, un des grands espoirs de l'École Impériale des Beaux-Arts de Constantinople. Il expose une série de *Paysages*, un *Portrait* et une grande, toile, *Attaque de cavalerie*, qui dénote chez l'artiste un grand sens des groupements.

9º ALI RIZA BEY, un des meilleurs élèves de S. E. Halil Pacha. Il envoie une série de six *Paysages* d'une note très personnelle.

10º OMER ADIL BEY, un élève de l'École des Beaux-Arts. Il présente au public un *Paysage* et trois tableaux de *Mosquées* très curieusement fouillées.

11º MEHMED SABIT BEY. Encore un grand espoir de la même École. Ses différents projets d'architecture : *konacks*, *yalis* et *palais* témoignent chez le jeune artiste d'une connaissance approfondie de son art et des architectures arabe, mauresque et ottomane.

12º BEHZAD BEY, professeur adjoint de sculpture à l'École des Beaux-Arts. Il remporte un succès mérité avec ses deux *Bustes* [illegible] son [illegible] et une *Statuette en marbre*.

13° SAÏT BEY, élève des Beaux-Arts. Il expose un tableau, *Etude de tête*, grandeur nature, d'un dessin très correct et d'une touche originale.

14° ZIA BEY, un artiste-peintre qui ne tardera pas à faire parler de lui en Europe. Il envoie une série de *Paysages* d'un beau sentiment poétique.

15° IZZET BEY, fils de feu Cheker Ahmed Ali Pacha, offre aux yeux deux *Intérieurs* qui dénotent chez l'artiste un rare don d'observation.

16° SAMI BEY, un peintre turc de grand avenir. Ses quatorze *Paysages* témoignent d'une vision aiguë et très réaliste de la nature.

17° NAZMI BEY, un autre jeune peintre osmanli de grand avenir. Son paysage *Vue de Moda* et ses deux *Têtes* grandeur nature sont traités avec beaucoup de franchise et de puissance.

18° NOURY BEY. Sa série de huit *Paysages* fait montre d'un goût très sain et d'un art très pur.

J'arrive au bout de mon article et je m'aperçois que je n'ai cité qu'une petite partie des exposants. Il en est, pourtant, beaucoup encore qui méritent une mention, et que je ne puis m'empêcher de nommer. Ce sont : le sculpteur MEHMED BAHRY BEY et ses deux *Bustes en terre cuite* ; le peintre HIKMED BEY et ses cinq petits *Paysages* ; SARIM BEY et son joli croquis ; ROUPEN SEROPÏAN et sa ravissante toile ; MUAFFEZ BEY et ses belles études ; AHMED-MOUZAFFER BEY et son clair-obscur ; AGHIAH EFFENDI et son curieux tableau de *Chiens* ; KJAMIL BEY LE PÉPÉDELEULY et sa série de *Marines* ; RIZAR BEY et son *Paysage* d'après nature ; M. VACALOPOULOS et ses deux tableaux de *Fruits* ; le graveur MEHMET ALI BEY et ses trois *Médailles*, etc., etc.

J'ai gardé pour la bonne bouche le jeune artiste ZONARO FAUSTO II, fils aîné de Fausto Zonaro. Ce jeune homme de quinze ans faisait ses débuts en peinture. Je me hâte de dire qu'ils sont très intéressants. Ils consistent en une série de douze *Marines* très originalement traitées et qui sont beaucoup plus et bien mieux que des promesses. Il a, d'ailleurs, de qui tenir. Je ne serais pas étonné de voir un jour Fausto Zonaro II continuer le nom et la gloire de son père.

Je ne puis, en terminant, m'empêcher de féliciter Bahri Bey et M. C. Vasmagidès de leur louable initiative et souhaiter que leur œuvre artistique soit suivie de beaux lendemains.

ADOLPHE THALASSO.

SUÈDE

STOCKHOLM a vu s'ouvrir cet été un Musée qui porte fièrement le nom de *Nordiska museet*. Il se trouve au centre du plus grand et du plus populeux des trois pays du Nord, d'abord parce que son fondateur, Arthur Hazelius, était Suédois, et ensuite parce que c'est en Suède que les rapports étroits de la civilisation en Scandinavie on été mis le mieux en relief.

Musée du Nord, Stockholm.

CARL MILLÈS — STATUE DE GUSTAVE VASA

On a appelé ce musée « l'œuvre gigantesque de l'énergie d'un seul homme », et l'infatigable chercheur, l'intelligent collectionneur, le modeste savant qu'était Hazelius est pour nous, Suédois, le modèle du travail sans relâche et désintéressé au service de l'idéal. Il avait une haute opinion de la Suède, et il ne pensait jamais à lui-même. Le nom de Hazelius est attaché à deux créations que tout le Nord connaît et admire ; l'une est le musée en plein air de Skansen, près Stockholm ; c'est là qu'on célèbre les fêtes nationales, qu'on ressuscite les danses rustiques et les antiques coutumes dans un milieu qui forme comme le résumé de la vie champêtre de l'ancienne Suède, sans avoir rien de commun avec un musée Grévin. L'autre institution est le Musée du Nord. Pendant des dizaines d'années, Hazelius avait pieusement recueilli des objets se rapportant à l'histoire de la civilisation scandinave; il avait parcouru la Scandinavie dans tous les sens pour acheter, emprunter ou même, tranchons le mot, pour mendier chez les riches comme chez les pauvres, dans toutes les classes de la société. Sans se laisser arrêter par les difficultés, la mauvaise volonté, les moqueries, il collectionnait, collectionnait toujours. Il finit par se décider à bâtir un immense édifice pour ses collections. Le plan primitif était trop vaste pour être exécuté ; il fut réduit à de moindres proportions. Sur ces entrefaites, Hazelius fut enlevé par la mort en 1901, avant d'avoir vu l'achèvement de son œuvre ; il eut cependant la joie d'y voir poser le toit.

Les fonds nécessaires à ce monument, immense pour notre pays, furent fournis par une loterie nationale. Achevé, le musée coûte environ cinq millions de francs. Hazelius a choisi lui-même pour architecte I. G. Clason, déjà avantageusement connu par de solides qualités et son tempérament artistique.

Clason peut être considéré comme le fondateur de l'École suédoise d'architecture qui est si florissante au-



LE MUSÉE DU NORD A STOCKHOLM

jourd'hui. Il y a consacré bien des années. Cet édifice est une expression mûre et solide de tout ce qu'on peut faire de mieux en Suède au point de vue de l'architecture à notre époque.

Extérieurement, cet édifice grandiose montre une heureuse fusion du style suédois dit *de Vasa* au XVIe siècle, aux pignons si caractéristiques, avec le style rustique, représenté par des tours et des flèches qui ressemblent aux campaniles de bois des églises de village. On monte un perron, et par un grand portail on entre dans la salle des solennités, haute et longue comme une immense nef. On y voit suspendus des drapeaux victorieux devant lesquels les Wallenstein et les Pierre le Grand ont dû un jour s'incliner. Le milieu de l'édifice sera occupé par la précieuse collection d'armes et d'armures qui forme l'*Armeria* de la Suède, et qui symbolisera le puissant facteur auquel les paysans, la noblesse et la bourgeoisie suédoises sont redevables en majeure partie de leur culture. A l'abri de ces épées, notre petit peuple, si durement éprouvé, a pu développer son génie propre et jouir pendant des siècles d'une liberté civile et intellectuelle dont nous sommes fiers. En face de l'entrée principale trône une imposante sculpture ; c'est « le vieux roi Gôsta », Gustave Vasa ce gentilhomme suédois qui délivra son pays du joug danois et qui fut élu roi en 1523, lui dont le poète a dit que

Des fondements en faîte il maçonna la Suède.

Jusqu'à nouvel ordre, cette magnifique image n'est exécutée qu'en plâtre, mais elle sera sculptée en bois.

Dans son ensemble, cette salle des solennités est unique, croyons-nous ; elle donne un caractère de sanctuaire à un édifice qui aurait facilement pu ressembler à un magasin, comme c'est le cas de presque tous les musées.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des riches collections qu'on rencontre ici, mais il faut dire qu'au point de vue esthétique l'arrangement de toutes ces cuillers de bois et de ces canettes à bière, de ces coussins et de ces étoffes, de ces coffrets des corps de métiers et de ces objets d'argent est excellent, et les connaisseurs s'accordent à dire que la manière de présenter tout cela est de tous points un modèle. L'honneur en revient au Dr Bernhard Salin, qui a dirigé ce travail difficile.

L'architecte I. G. Clason a dit, entre autres, dans le discours qu'il prononça à l'inauguration du Musée :

« Le Musée du Nord est une institution qui ne cherche pas seulement à exercer son action par la force latente des souvenirs conservés dans ses salles ; mais, grâce à des publications, des conférences et des expositions spéciales, — des locaux spéciaux ont été aménagés à cet effet, — il veut redoubler d'efforts pour propager la connaissance de la civilisation du Nord et en particulier celle de la Suède, c'est-à-dire travailler à nous apprendre à nous connaître et à nous comprendre nous-mêmes avec nos particularités nationales, avec nos souvenirs et nos rêves ».

Clason lui-même a su donner à ces trésors nationaux un cadre des plus digne aux points de vue des matériaux, de la construction et de la beauté. « Aucun édifice public à Stockholm, dit le premier de nos critiques d'art, n'a rempli

sa mesure comme [illegible] du Palais-Royal dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Maurice Barrès a dit un jour qu'en Suède on poussait le culte des antiquités « jusqu'à une pieuse manie ». Peut-être pensait-il alors à nos grands hommes, à Oscar Montelius, le général des haches de pierre, ou à Arthur Hazelius, le seigneur des cuillers de bois. On ne peut malheureusement pas appliquer l'observation de Barrès à notre public. Il faut faire son éducation, l'élever à la piété, au respect de tout ce qui a été fait avant notre époque. Ainsi naît une civilisation qui, sans faire de solution de continuité, — il vaut mieux continuer que recommencer, dit Taine, — se réjouit des nouveautés et les crée dans la joyeuse conscience que la postérité saura aussi respecter l'ouvrage solide de nos temps, empreint du cachet de son époque, qui forme un anneau de la grande chaîne, l'héritage commun de la civilisation. C'est dans cet esprit que les Suédois doivent s'unir dans leur Musée du Nord et y répéter le mot qui est le fil d'or de toute l'œuvre d'Arthur Hazelius : « Écoutez le murmure du sapin à l'abri duquel votre demeure est fixée ».

CARL LAURIN.

SUISSE

Je n'ai pu, dans ma dernière chronique, vous mentionner qu'une partie des œuvres les plus intéressantes qui sont exposées au vingtième Salon municipal genevois. Il me faut poursuivre aujourd'hui cette énumération forcément incomplète.

Une des œuvres les plus remarquées et les plus discutées de l'exposition est la grande toile peinte à la détrempe par M. Ernest Biéler : *Portraits à Grindelwald*. Ces quatre grandes figures, trois jeunes filles et un jeune gentleman, sont saisies en plein air, dans un décor de montagne, avec une sûreté dans la composition, une vérité dans le rendu qui révèlent un maître. Mais la facture volontairement sèche et ultra-minutieuse, qui donne à cette toile les allures d'une gigantesque estampe colorée, déconcerte un peu le spectateur et fait regretter à plus d'un que M. Biéler renonce ainsi, de parti pris, à faire usage de ses superbes qualités de peintre et de coloriste.

Il y a moins de science et beaucoup plus de charme, de grâce et d'émotion dans le délicieux tableau de M. Paul Perrelet : *Jeune femme en bleu*, d'une si calme et si poétique intimité d'impression et d'une facture si fraîche, si franche et si moelleuse. Le portrait de jeune homme et la nature morte qu'expose encore M. Paul Perrelet achèvent de nous révéler en lui un coloriste à la fois très sûr et très délicat. Il faut citer encore, parmi les peintres de figure, les envois de M. A. Robbi, qui subit encore visiblement l'influence de Carrière ; de M. Martin Schönberger qui renouvelle, avec une verve juvénile et espiègle, la si vieille *Allégorie du Printemps* ; de Mme Martha Cunz, dont la *Couturière hollandaise* s'inspire évidemment de l'art familier et appliqué des peintres d'intérieurs hollandais. Les portraits sont nombreux à ce Salon et, parmi les meilleurs, il n'est que juste de relever le grand *Portrait de famille* de M. Hans Widmer (Berne) et les portraits si attentifs et consciencieux de MM. H. Coutau, H. van Muyden et H. de Saussure.

Comme il est naturel dans un pays tel que la Suisse, le paysage, et spécialement le paysage de montagne, reste le genre dominant dans toutes nos expositions. Je vous ai dit maintes fois les qualités de vigueur, de volonté, de simplification hardie et de structure solide qui distinguent la phalange compacte des paysagistes bernois, marquant le pas derrière leur chef de file, M. F. Hodler. Elles s'affirment une fois de plus, à ce Salon, dans les envois remarqués de MM. Cardinaux (*Une belle journée d'automne*), Ed. Boss, P. Colombi (effets de neige dans la montagne) et Linck ; mais la monotonie des motifs et des procédés, toujours pareils à eux-mêmes depuis tant d'années, commence à lasser un peu l'attention du public. Les paysagistes neuchâtelois, MM. Pierre Godet, Ed. Bille, Th. Delachaux et surtout Gustave Jeanneret, sont représentés par d'excellents morceaux de montagne, aussi solides et moins secs que ceux de leurs voisins bernois, avec un sens plus vif de la beauté des lignes et de la couleur. Dessinateur vigoureux et coloriste hardi, le Vaudois A. Hermenjat s'affirme moins au Salon que dans une très remarquable et intéressante exposition particulière qu'il a faite, ce mois-ci, à Lausanne avec le subtil et savant analyste du paysage qu'est M. Alexandre Perrier (Genève), un de nos peintres suisses les plus originaux et les mieux doués.

Je voudrais pouvoir m'arrêter longuement aux envois excellents de nos meilleurs paysagistes, MM. Lehmann, Meyer (Bâle), J. Odier, L. Rheiner, A. Silvestre, J.-P. Simonet et, parmi les plus jeunes, H. Duvoisin, A. Hugonnet, Théophile Robert (Neuchâtel), mais l'espace me manque, et l'occasion se présentera sans doute de caractériser et de louer un jour, à mon aise, chacun de ces talents distingués et sincères.

La sculpture fait très bonne figure, cette année, à l'exposition genevoise. Nous avons eu la surprise joyeuse d'y découvrir quelques talents nouveaux et pleins de promesses. La plupart de ces jeunes sculpteurs, leurs premières études faites en Suisse, se sont mis à l'école du maître français Dampt et s'en sont bien trouvés. Les envois de M. Ch. A. Angst ont été surtout remarqués pour leurs sérieuses qualités techniques autant que pour l'intensité de l'émotion artistique qui se dégage de ces bustes (*l'Ancêtre*, *Enfant*) et de ce charmant groupe du *Printemps* où une vieille femme ridée, qui est la Terre, soutient de ses bras lassés l'enfant épanoui, triomphal et rieur qui est le Printemps. Les œuvres diverses de MM. J. Dunand, Bucher, Baldin, un amusant caricaturiste plastique, Mettler et *tutti quanti* nous permettent d'espérer un renouveau réjouissant de la sculpture suisse. Parmi les sculpteurs déjà classés et cotés, il faut distinguer les excellents envois du très robuste James Vibert (*le Poète*), du très délicat et consciencieux Raphaël Lugeon, du robuste Aug. Heer et du souple et séduisant H. Siegwart (*Deux têtes d'enfant*). La figure de femme sculptée par M. Louis Gallet pour le tombeau de M. G... mérite une mention spéciale pour la beauté de la ligne et la noblesse recueillie de l'attitude. Sans présenter d'œuvre de tout premier ordre, la section de sculpture se distingue cette année-ci par une bonne tenue d'ensemble et par une variété d'œuvres délicates auxquelles nous n'étions plus guère habitués.

L'Exposition des Beaux-Arts de 1907 a attiré un nombre important de visiteurs, sinon d'acheteurs. La Confédération, sur le préavis de la Commission des Beaux-Arts, a acquis quelques sculptures de MM. Angst, R. Lugeon et Mettler, et quelques tableaux et dessins de MM. Ed. Bille, Dunki, Hermenjat, Paul Perrelet, L. Rheiner, de Saussure, Silvestre, A. Fraehsel, Otto Vautier (*la Source*), Robbi.

A. Gos, et la toile de Mme Martha Cunz, que j'ai mentionnée. La liste des achats que la ville de Genève doit faire avec les revenus de la Fondation Diday n'est pas encore connue. Mais cette manne officielle, quand elle ne se renforce pas par le bon vouloir des particuliers, est bien peu abondante si l'on songe au nombre croissant des artistes et à la somme d'efforts que représente leur activité collective.

G. VALLETTE.

Échos des Arts

La Société nationale des Architectes de France adresse la lettre suivante à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts :

« Monsieur le ministre,

« Depuis moins d'un an les pouvoirs publics ont ouvert les portes du Panthéon à plusieurs des grands hommes dont notre pays déplore la perte.

« Cet honneur suprême sera certainement accordé, sur la demande de leurs admirateurs, à d'autres citoyens que leur renommée comme patriotes, orateurs ou philosophes désignera à l'attention publique.

« Les propositions en faveur d'hommes qui ont été mêlés aux luttes des partis politiques, religieux ou philosophiques soulèvent parfois, nous l'avons vu, de regrettables controverses entre les admirateurs de ces grands hommes et les adversaires de leurs doctrines.

« J'ai la ferme confiance de rallier l'unanimité des Français en évoquant la mémoire, déjà illustre dans le monde entier, du grand architecte Charles Garnier.

« Je viens donc, au nom de la Société nationale des Architectes de France dont il a été membre d'honneur et je puis dire au nom de notre corporation tout entière, présenter au gouvernement la demande de faire entrer au Panthéon la dépouille de ce grand artiste.

« Il a doté notre pays du plus beau monument que les trois derniers siècles ont vu s'élever en France et peut-être dans le monde.

« L'Opéra de Paris égale, s'il ne les surpasse, les plus beaux monuments légués par l'antiquité.

« Une œuvre semblable n'illustre pas seulement son créateur : elle augmente la gloire de son pays, elle portera aux âges futurs le témoignage concret et tangible du génie et de la grandeur de la France.

« Sorti des rangs du peuple, fils de forgeron comme il le rappelait lui-même, Charles Garnier restera une des plus pures gloires de notre pays. La France peut être fière d'un pareil fils et lui doit l'honneur suprême du Panthéon.

Le gouvernement de la République honorera, en même temps que son génie, la parfaite unité de sa vie de labeur et de désintéressement exclusivement consacrée à l'Art.

« Connaissant la haute élévation de votre esprit et votre amour fervent pour l'Art français, nous sommes convaincus, monsieur le ministre, que vous ferez adopter notre proposition par le gouvernement.

« Veuillez agréer, monsieur le ministre, l'assurance de ma respectueuse considération.

« *Le Président*,

FERNOUX. »

Nous nous associons de tout cœur à cette proposition très légitime.

❧

Les maisons de retraite se multiplient ; les comédiens ont celle de Pont-aux-Dames, les artistes peintres et sculpteurs vont avoir celle de Montlignon, en Seine-et-Oise, que M. Nénot, membre de l'Institut, président de la Société des Artistes français, aménage actuellement. Elle sera ouverte dès le début de l'année prochaine à ses premiers pensionnaires qui y trouveront même des ateliers où ils puissent continuer leur œuvre artistique.

Cette propriété est due à la générosité de Mme Jules Comte.

❧

Les pages sur William Hogarth que nous donnons en premier article de ce numéro ont été détachées de l'important ouvrage que publie aujourd'hui même M. Armand Dayot : *la Peinture anglaise de ses origines jusqu'à nos jours*, chez Lucien Laveur, éditeur, 13, rue des Saints-Pères, Paris.

❧

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, *rue de Sévigné*. — Exposition de la Vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle : livres, gravures, photographies, documents, etc.

Concours de [illegible] appliquée, ayant trait aux choses de la mer. S'adresser à M. Toudouze, 39, boulevard des Capucines. Le concours sera clos le 29 novembre.

Troisième Concours d'art décoratif de la Ligue maritime française, [illegible] empruntés aux êtres et aux choses de la mer. S'adresser à M. Toudouze, 39, boulevard des Capucines. Concours clos le 29 novembre.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse. — 4 au 13 novembre : Exposition André Brouillet ; 14 au 30 novembre : Les natures mortes impressionnistes ; 2 au 14 décembre : L'atelier Sisley ; 16 au 28 décembre : Portraits d'hommes.

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris. Exposition de la dernière œuvre de L. Alma Tadéma, *Caracalla and Geta*, 175 et 176, New Bond Street, à Londres ; 299, Fifth Avenue, à New-York.

Tableaux des Écoles modernes française et hollandaise.

DÉPARTEMENTS

ANGERS. — Dix-huitième exposition de la Société des Amis des Arts, du 1er décembre 1907 à février 1908 ; envois directs du 11 au 16 novembre.

BIARRITZ. — Palais Bellevue, troisième exposition de la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz, du 25 novembre au 25 décembre.

CANNES. — [illegible] exposition internationale des Beaux-Arts et l'A[illegible] [illegible] au [illegible] mars 1908. Envoi des notices avant le 1er décembre ; dépôt des œuvres chez Ferret, 36, rue Vaneau, du 1er au 10 décembre ; envois directs aux mêmes dates, au Palais des Beaux-Arts.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition annuelle des Beaux-Arts au *Badener-Salon*, jusqu'au 30 novembre. M. J. Th. Schall, directeur.

CHICAGO. — Art Institute, exposition annuelle des Beaux-Arts, jusqu'au 28 novembre.

FLORENCE. — Troisième exposition des Beaux-Arts des artistes italiens, du 1er novembre 1907 au 30 juin [illegible].

LONDRES. — New Gallery, Société internationale de sculpteurs, peintres et graveurs ; expositions en janvier, février et mars 1908 : 1° Œuvres des membres et autres artistes : 2° Portraits de jolies femmes. Envoi des œuvres à Londres, à MM. Bourlet et fils, 17/18, Nassau-street, Middlesex Hospital, du 1[illegible] au 2[illegible] décembre 1907.

MONTE-CARLO. — Seizième exposition internationale des Beaux-Arts de la principauté de Monaco, de janvier à avril 1908. Dépôt des œuvres à Paris, chez M. Robinot, 50, rue Vaneau, jusqu'au 20 novembre 1907. Envois directs avant le 1er décembre. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Jacquier, secrétaire général, 50, rue Vaneau.

NEW-YORK. — Académie nationale, exposition d'hiver, du 14 décembre 1907 au 11 janvier 1908. Envoi des ouvrages les 27 et 28 novembre.

NEW-YORK. — Club des Aquarellistes, dix-huitième exposition annuelle, du 2 au 24 novembre.

PHILADELPHIE. — Société des Miniaturistes, sixième exposition annuelle, jusqu'au 17 novembre.

ROME. — Société des Amateurs des Beaux-Arts. Salle del Palazzo Via Nationale. Exposition internationale, du 10 février au 15 juin 1908. Envoi des œuvres du 10 au 20 janvier. Le président : comte E. di San Martino ; le secrétaire : V. Moraldi.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts, deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au 30 juin. Envoi des œuvres du 16 au 25 mars.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Les Maîtres de l'art. — **Giotto**, par C. BAYET, directeur de l'Enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique. (Un volume in-8°, avec 24 gravures hors texte. Prix : broché, 3 fr. 50 ; cartonné, 4 fr. 50. — Librairie Plon. Nourrit et Cie, 8, rue Garancière, Paris, VIe.)

Le nom de Giotto est un des plus célèbres de l'histoire de l'art. Jusqu'à ces dernières années, tous les historiens ont admiré après Vasari que Giotto ait brusquement tiré la peinture du byzantinisme où la renfermait encore Cimabuë pour la mener à la nature et à la vie ; quatre siècles ont répété l'éloge que lui décernait Politien « d'avoir été celui par qui la peinture morte est ressuscitée ». La critique moderne est venue diminuer le rôle, presque miraculeux, qu'attribuait au maître l'orgueil national des Florentins. Les fresques de Pietro Cavallini, découvertes à Rome, ont révélé l'existence d'une école romaine, que Giotto a connue, et fait apparaître la transition entre le style de Cimabuë et celui de son illustre disciple. Mais celui-ci ne perd rien à être dépouillé de la fausse grandeur qu'on lui prêtait. S'il est vrai qu'il a eu des prédécesseurs, il a transformé par la puissance de son génie ce qu'il a reçu d'eux : il a fondé la peinture florentine, et sa forte personnalité a imposé pour longtemps sa marque à toute l'Italie.

Il n'existait pas d'ouvrage français qui définît exactement la véritable importance de Giotto. M. Bayet l'a fait avec une clarté et une justesse parfaites. Passant en revue son œuvre, depuis le tableau d'autel de Saint-Pierre de Rome jusqu'aux peintures de Santa-Croce, en passant par la décoration d'Assise et les admirables fresques de Padoue, il a suivi dans son développement le génie de l'artiste, et il en a dégagé le caractère. On a eu raison de louer le naturalisme de Giotto ; mais il ne fut pas de ces naturalistes qui copient les choses sans autres raisons de déterminer leur choix que des combinaisons de lignes ou de couleurs ; il fut naturaliste en ce sens qu'il regarda la nature, et qu'il sut en tirer de quoi composer des œuvres idéales, où il fait revivre en poète les émotions de l'âme humaine.

L'illustration reproduit les principales œuvres du maître. Les appendices (tableau chronologique, catalogue, bibliographie, index) complètent utilement l'ouvrage et en font, comme des précédents volumes des *Maîtres de l'art*, un instrument de travail des plus commodes.

DIVERS

Devoirs, par B. JACOB. (Cornély, éditeur.)

Lorsque le Coq chanta, par GEORGES BOURDON, (Eugène Fasquelle, éditeur.)

La Révolution russe, par LÉON TOLSTOÏ, traduction E. Halpérine-Kaminsky. (Eugène Fasquelle, éditeur.)

Vacances d'Artistes, par AUGUSTIN FILON. (Hachette, éditeur.)

Au milieu des hommes, par HENRY ROUJON. (J. Rueff, éditeur.)

Ordre du Tzar (De Samarcande à Lhassa), par le capitaine DANRIT. (E. Flammarion, éditeur.)

Blassenay-le-Vieux, par CAMILLE MARBO. (P.-V. Stock, éditeur.)

Les Barbares (roman), par YVES LE FEBVRE. (P.-V. Stock, éditeur.)

L'Inviolable (roman), par CHARLETTE ADRIANNE. (P.-V. Stock, éditeur.)

La Vie sociale et ses évolutions, par ERNEST VAN BRUYSSEL. (E. Flammarion, éditeur.)

Œuvres complètes du comte Léon Tolstoï (Anna Karénine, 1873-1876). (P.-V. Stock, éditeur.)

REVUE DES REVUES

REVUES ALLEMANDES

Kunst und Künstler, Berlin, Cassirer, V, XII. — Étude fort documentée de M. *H. W[illegible]*, sur le mouvement artistique à Francfort vers 1860, dont les représentants Scholverer, Victor Müller, Eysen, Lindenschmidt et Hans Thoma étaient dominés par le puissant œuvre de Courbet qui travailla à Francfort en 1858 (ill.). — Rembrandt au Musée de Cassel, par *Jan Veth* (ill.). — Extraits des lettres et écrits du peintre romantique *Philipp Otto [illegible]*. — Les tombeaux des rois à Saint-Denis, par *Ph. Zilcken* (ill.).

Die Kunst, Munich, Bruckmann IX, 1. — M. *Fritz von Ostini* sur l'œuvre de Fritz von Uhde, qui était parmi les premiers artistes qui introduisaient le pleinairisme français en Allemagne (ill.). — M. *Wilhelm Bode*, l'éminent directeur général des Musées de Berlin, sur l'histoire, la vente et les destinées futures de la collection Kann, à Paris. — L'œuvre de John Singer Sargent, par *Arthur Layard* (ill.). — Œuvres d'art décoratif de *Heinrich Wieland* (ill.).

Deutsche Kunst und Decoration, Koch, Darmstadt, XI, 1. — L'atelier d'Auguste Rodin à Meudon, par M. Wilhelm [illegible]. — Comptes rendus de l'Exposition de Cologne (peinture, sculpture et arts décoratifs) (ill.). — Les projets de l'Exposition de Darmstadt en [illegible] (ill.). — Reproduction d'œuvres d'art décoratif.

[illegible], Koch, Darmstadt, XVIII, 12. — L'œuvre de l'architecte Ludwig Pfaffendorf, de Cologne (ill.). — M. J. A. Lux sur les méthodes d'ornementation de l'art nouveau (ill.).

[illegible] hewarte Voigtlaender. Leipzig, III, 18. — Enquête sur le différend entre l'industrie du [illegible] et les artistes décorateurs en Allemagne. — L'art de la reliure.

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Exposition d'art religieux à Aix-la-Chapelle : œuvres importantes de M. Maurice Denis. — Sections françaises à l'Exposition de Mannheim et à la Sécession de Munich.

R. M.

CHRONIQUE DE LA CURIOSITÉ

La publicité artistique

Le *New York Herald* a publié à deux reprises, en première page de ses suppléments d'art du 15 septembre et du 22 septembre, une profession de foi qui vaut d'être citée, car elle a le mérite d'être rédigée nettement, de provenir d'un journal qui s'est acquis une réputation justifiée dans le public des antiquaires et des collectionneurs et enfin de soulever une question fort intéressante pour toute la corporation des critiques d'art, et leurs lecteurs, et le journalisme artistique en général. Je transcris les passages les plus significatifs : « Il n'est pas sans intérêt de rappeler en tête de ces colonnes que le *Herald* a pour principe absolu la *séparation des pouvoirs*. C'est-à-dire que la rédaction et la publicité y forment deux éléments absolument distincts. Ce système est avantageux pour tous. Le public, en effet, lit avec plus de confiance les nouvelles et les articles qui lui sont fournis, sachant qu'ils n'ont aucun caractère de réclame payée et sont l'expression d'une opinion désintéressée. Le commerçant, lui, se trouve ainsi protégé contre toute tentative de chantage et toute mention faite à son sujet dans les colonnes du journal, autres que celles réservées à la publicité, en prend une plus grande valeur, étant faite volontairement et gratuitement, dans l'unique but d'intéresser les lecteurs. Le correspondant, le rédacteur lui-même y trouve également son avantage ; sa situation offre, en effet, une stabilité qui lui ferait défaut s'il dépendait du bénéfice de commissions aléatoires plus ou moins illicites, et sa dignité personnelle s'en accroît.

Le peu de considération dont jouissait autrefois la profession de journaliste provenait sans doute de ce que ceux-ci étaient souvent supposés trop facilement corruptibles. Il ne saurait en être de même dans les journaux où existe entre la rédaction et la publicité une ligne de démarcation aussi tranchée.... La première, la rédaction, a pour mission de publier de la façon la plus impartiale le plus grand nombre de nouvelles pouvant intéresser le public.... La seconde, c'est-à-dire les annonces, qu'elles soient commerciales, financières ou artistiques, rédigées par ceux-là même qu'elles concernent, et publiées comme telles, doivent être payées tant la ligne. »

Ces déclarations sont fort nettes. Je n'y trouverai rien à redire, sinon que le *Herald* exagère l'immoralité des journalistes. Ce sont les artistes mécontents, et quelques rapins hâbleurs, qui ont contribué à vulgariser cette opinion vulgaire. Pour un personnage illustre et malhonnête, il y a cent personnes irréprochables. Chacun connaît les brebis galeuses — il y en a dans toutes les corporations — et leur tourne le dos. Il est arrivé qu'un artiste et un écrivain aient lutté côte à côte ce qu'ils croyaient être le bon combat pour une théorie d'art, pour leur vision particulière de la peinture. De ces sympathies intellectuelles sont nées souvent de véritables amitiés et ces amitiés se sont traduites de la manière qui traduisait le mieux leur conviction commune : le don d'une œuvre d'art. Quoi de plus naturel ! Et d'ailleurs les artistes « arrivés » ne se démunissent pas de leurs bonnes œuvres, ne prouvent guère leur amitié qu'au moment où leur talent s'élabore et a besoin d'être défendu.

Cette réserve faite, il convient d'approuver sans réserve [illegible] du *Herald* [illegible] la publicité, l'article. Si l'on admet ce principe, le champ des investigations artistiques se trouve considérablement [illegible] dans une Revue d'art, que des musées, que des expositions, et on affectait de croire que nous ne devions pas regarder [illegible] cet horizon. Mais [illegible] chez un antiquaire comme dans un musée. [illegible] donné cette année, à Paris, de voir disperser des collec-

tions absolument admirables, des séries complètes, réunies par des professionnels et dignes d'être enviées et recherchées par tous. Ne considérons pas comme un déshonneur de citer, de décrire et de reproduire une œuvre d'art, où qu'elle soit. Ne nous bornons pas à transcrire les prix des ventes, à analyser les catalogues des ventes à venir, cherchons, bibelotons, et flairons les belles choses, partout où nous pourrons les trouver. Et, ce faisant, nous agirons en véritables curieux de la curiosité. Admettons une fois pour toutes que l'intérêt du lecteur, l'abondance des renseignements à lui fournir, priment toute considération d'un honneur superflu et un peu niais. Et, dans le cas où nous nous trouverons en présence d'un renseignement utile à donner, eh bien, donnons-le, même au risque d'un soupçon de réclame, surtout si ce renseignement n'a pas seulement un caractère pratique, mais scientifique, et si l'objet précise toute une catégorie d'attributions.

L. V.

P.-S. — Le *Journal officiel* vient de publier le rapport de M. Léon Bonnat sur les achats, dons et legs des musées nationaux, au cours de l'exercice précédent. On peut y recueillir des renseignements d'un vif intérêt. Le département des peintures au Louvre a acquis *l'Homme au verre de vin*, attribué à Jehan Foucquet et payé 190 000 fr., le portrait de Mme de Calonne par Ricard, un portrait d'enfant par Mercier, un portrait du Père Lacordaire par Chassériau, un dessin et trois peintures de Carpeaux. Le comte Potocki a offert l'admirable portrait du frère de Rembrandt, par Rembrandt ; là ne se borneront pas les libéralités du donateur, et M. Bonnat a pu annoncer que d'autres toiles seront données prochainement par le comte Potocki au Musée du Louvre. Le département des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes s'est enrichi d'une superbe Vierge du XIVe siècle, de travail français, payée 15 000 francs ; de sculptures romanes et gothiques acquises 25 347 francs à la vente Molinier ; d'une croix qui provient de l'église de Saint-Léger-lès-Troyes, payée 12 000 francs ; d'une sculpture bourguignonne et de divers autres objets.

Au cours de l'enquête faite par *le Figaro* sur la surveillance dans les musées, beaucoup d'écrivains, et notamment M. Armand Dayot, se sont prononcés pour l'établissement des entrées payantes, à un franc par personne. Faisons ce que font les étrangers, qui savent si bien nous demander des preuves palpables de notre admiration. Et si l'on parle de démocratie, d'art pour tous, eh bien, que l'entrée soit libre le jeudi et le dimanche. Les ouvriers n'ont pas coutume d'aller au Louvre les autres jours. Le Louvre y gagnera en ressources et en sécurité.

❧

Pour les mois de novembre et de décembre, on annonce une série de ventes d'art, tant en France qu'à l'Étranger.

A Berlin, le 5 novembre, on vendra des miniatures des XVe au XIXe siècles de la possession des musées royaux de Berlin. Le 5 décembre, à Berlin, on dispersera la collection de M. Clemm, composée de vieux Saxe, de vieux Sèvre, et de bijoux du XVIIIe siècle. Du 28 au 30 novembre, à Amsterdam, on dispersera, sous la direction de M. Frédérik Muller, des porcelaines, des faïences, et des tableaux anciens. Du 10 au 12 décembre, sous la même direction, à Amsterdam, on dispersera les collections d'estampes anciennes et modernes, provenant des collections de MM. Scheikévitch, Du Bois, Schoffer, René de la Faille. On annonce, à Paris, une cinquième vente Chappey.

LES GRANDS CHEFS-D'ŒUVRE [1]



Cl. Alinari. *Palais Pitti, Florence.*

LE TITIEN (1477-1576) — L'HOMME AUX YEUX BLEUS

. . . .

« Un patricien de Venise dont on ne sait pas le nom, l'un des plus grands chefs-d'œuvre que je connaisse. C'est un homme de trente-cinq ans, tout en noir, blême, au regard fixe. Le visage est un peu amaigri, les yeux sont d'un bleu pâle, une mince moustache rejoint la barbe rare ; il est de grande race et d'un haut rang, mais il a moins joui de la vie qu'un manœuvre ; les délations, les anxiétés, le sentiment du danger l'ont creusé et miné par une crainte incessante et sourde. Tête énergique, fatiguée et songeuse, qui connaît les résolutions soudaines aux noirs tournants de la vie : elle luit dans son entourage de tons sombres, comme une lampe qui vacille dans un air funèbre. » (H. Taine, *Voyage en Italie* ; Hachette, édit.)

(1) *Sous cette rubrique,* l'Art et les Artistes *publiera régulièrement un grand chef-d'œuvre, ancien ou moderne, de peinture, d'architecture, de sculpture ou de gravure, accompagné du jugement d'un écrivain d'art sur ce chef-d'œuvre.*



LA VIERGE AVEC LE BAMBINO, UN ANGE ET DEUX SAINTES

NOTES SUR BERNARDINO LUINI

IL en est un peu, à certain égard, de Bernardino Luini, par rapport à Léonard de Vinci, omme de Jordaens vis-à-vis de Rubens. De même ue la gloire du chef incontesté de l'École d'Aners empêche le peintre du *Repas des Rois* et de *Satyre et Paysan* d'occuper dans l'admiration des oules la place à laquelle il a droit, de même éblouissant rayonnement que dégagent l'œuvre t la personnalité du maître de la *Joconde* et de a *Vierge aux rochers* fait qu'on ne considère généalement Bernardino Luini que comme son reflet âli.

Que l'influence de Rubens soit évidente chez ordaens, que celle de Vinci soit visible chez Luini, ui songe à le nier? N'est-il pas vrai, cependant, en e qui concerne le très grand et très original artiste lont nous avons à nous occuper, — autrement rand et autrement original, certes, que Jordaens ! – que l'on néglige trop de reconnaître l'étendue et importance de son apport personnel, de son œuvre prise en elle-même, pour ne chercher qu'à marquer en quoi il ressemble à son maître et ce qu'il lui doit. Que ne s'occupe-t-on, avec le même zèle, de mettre en lumière les traits distinctifs de sa sensibilité, les raisons pour lesquelles il diffère de lui, ses qualités propres, les caractéristiques de son génie? le mot n'est pas trop fort.

J'admire l'obstination qu'apportent certaines gens à ne découvrir dans l'œuvre et la personne d'un grand artiste, écrivain, peintre, musicien, architecte, que ce qui peut le diminuer, la ténacité qu'elles mettent à démontrer que c'est justement ce par quoi ses productions nous émeuvent, nous ravissent, qui ne lui appartient pas, enfin que, s'il est ce qu'il est, s'il a produit ce qu'il a produit, ce n'est pas à lui qu'en revient l'honneur, ce n'est nullement de sa faute, et que l'on aurait tort de s'imaginer que..., etc., etc. Est-ce là ce que l'on est convenu d'appeler la mission de l'écrivain d'art? J'aime mieux croire qu'il en est une, plus



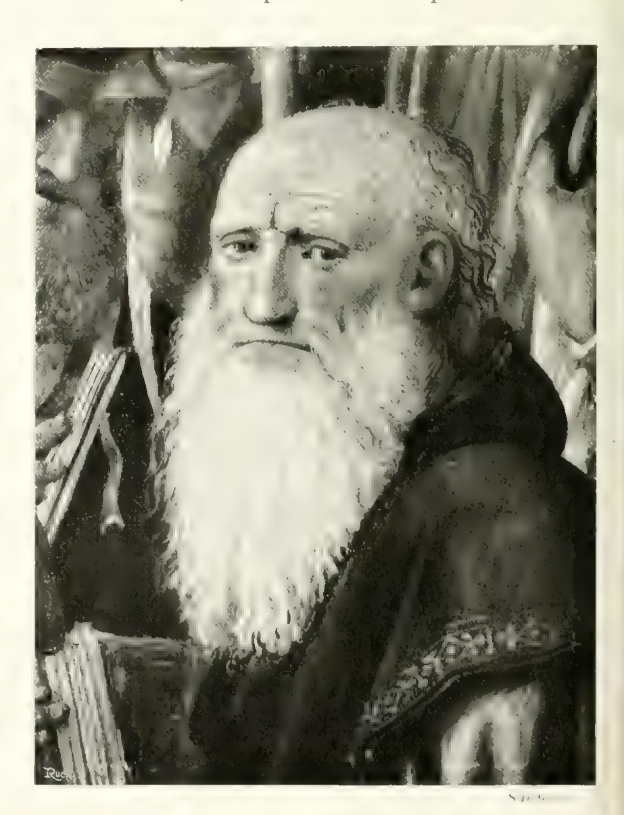
SAINTE APOLLINE

haute, plus féconde, et dont quiconque, après tout, peut s'acquitter, qui, muni d'une culture générale et d'une sensibilité aiguisée, se laisse aller à son enthousiasme, et, goulûment, au mépris des thèses et des hypothèses des coupeurs de cheveux en huit, savoure toutes les joies que lui procure la contemplation de l'œuvre d'art.

Le plus récent monographe de Bernardino Luini (1), M. Pierre Gauthiez, ne s'est pas placé à un autre point de vue, et il faut l'en louer sans réserve

Qu'il a raison, d'abord, de rejeter l'affirmation de ce Lomazzo que « Bernardino Luini imita Gaudenzio Ferrari quant à l'expression des choses religieuses et Raphaël quant à la manière », et de chercher parmi les maîtres anonymes de « l'antique École lombarde » les ascendants du tendre et grave peintre de *Sainte Catherine portée au tombeau par les anges.* Luini est, avant tout, lombard ; les influences étrangères ont eu peu d'action sur sa manière de sentir et de comprendre les choses de la nature et de la vie. Il ne quitte point son pays, il passe son existence dans le milieu où il est né ; les paysages, les types du terroir qui l'a nourri sont reconnaissables dans toute son œuvre. « Mieux que le Vinci lui-même, dit fort exactement l'historien de *Lorenzaccio,* car il n'a jamais changé de domaine, fidèle à la douce contrée qui le nourrit, le fait poète et l'explique tout entier. S'il n'a point subi l'influence éphémère de son époque, artiste assez puissant pour se retirer jusque vers les puissances éternelles de la nature et de la race, il a fait fleurir en son art les dons de la patrie lombarde, la magie souveraine de la grâce et ce pouvoir de vie puissante et rare qui imprègne le pays et les créatures. Cette Lombardie, qui ensorcelle les plus froids et détend les plus secs, rêve éternel des conquérants, des artistes et des poètes, a donné la sève et le charme ; n'a-t-elle pas mûri déjà, pour les pays du Nord, l'architecture byzantine en architecture romane? Elle va faire maintenant, avec Bernardino Luini, s'exalter l'art de la décoration pittoresque jusqu'à son expression suprême, et cela sans sacrifier, comme on le fait trop souvent dans l'Italie centrale, la vérité ni la nature. »

Quelle différence entre la grâce de Luini et celle des maîtres florentins dont Émile Gebhardt vient, avec tant de finesse érudite et de claire compréhension, de définir la séduction dans son beau livre sur *Sandro Botticelli.* Ils sont, avant tout, ceux-ci, des voluptueux et des raffinés ; lui, dans ses inventions les plus charmantes, il conserve une espèce de gravité. Il est, d'autre part, peu païen, et sa foi est restée intacte ; il ignore les troubles de conscience que connut le peintre de la Primavera ; il n'a pas été remué par la farouche



DÉTAIL DE LA « DISPUTE DE JÉSUS »

Bernardino Luini, par Pierre Gauthiez. Collection des [illegible] Laurens, éditeur.



MARIAGE DE LA VIERGE

éloquence d'un Savonarole. C'est une âme assez simple, sereine, un esprit moins impressionnable, une nature forte et bien équilibrée. Il se satisfait de joies saines, et le rêve qu'il porte en lui, il semble qu'il ait réussi à le réaliser intégralement : Luini est un artiste heureux.

Aux murailles de l'église de Saronno, comme du Monastère Majeur, à Milan, comme de la villa Pelucca, qu'il raconte le *Mariage de la Vierge* et l'*Adoration des Mages*, le *Martyre de saint Maurice* et le *Martyre de Sainte Catherine*, la *Récolte de la Manne* et le *Bain des Nymphes*, le *Sacrifice du dieu Pan* et la *Métamorphose de Daphné*, les sources de son inspiration restent les mêmes, les mêmes décors servent de fonds à ces scènes, religieuses ou légendaires, dont des personnages directement observés sont les protagonistes. Réalisme charmant que le sien ! où la vérité s'agrémente de douceur, se pare de noblesse, parle un langage d'une simplicité exquise, d'une spontanéité dont la fin du XVe siècle et le commencement du XVIe sont peu coutumiers. Point de fausse éloquence, point d'attitudes déclamatoires, nulle recherche de l'effet pour l'effet. Au contraire, une sincérité absolue, le dédain, pas appris, pas raisonné, je crois, mais instinctif, congénital, si l'on peut dire, des formules toutes prêtes et des canons. Par suite, certaines lourdeurs, des gaucheries, mais qu'est-ce là aux yeux de qui est accessible au charme primesautier de cette œuvre? Qui ne le serait, à moins d'être aveugle? Qui pourrait rester insensible à la suavité et à la vigueur, à la mâle tendresse de ces images?

De belles jeunes filles aux formes précises et naïves, aux clairs regards francs, aux lèvres pures, de hardis et forts jeunes hommes, à l'allure énergique, de souriants vieillards en qui l'expérience de vivre n'a pas éteint toute illusion, des enfants souples et vigoureux, voilà les personnages humains qu'affectionne Luini ; ils pensent peu, et peu subtilement, ne sachant pas grand'chose hors l'idéal restreint de leur vie quotidienne. Aux assemblées de l'Académie platonicienne, dans la compagnie des humanistes et des belles dames qui parlent latin, ils seraient déplacés ; au surplus, ils se gardent d'envier leur science et les joies qu'elle leur procure. Voyez la série de scènes tirées de l'Ancien Testament qui ornaient jadis la villa Pelucca et qui, après une halte de cent ans au Palais Royal de Milan, viennent, il y a quelques mois à peine, d'être transportées, grâce à la munificence du roi Victor-Emmanuel II, dans les salles du Musée de Brera. [illegible] [illegible] *Hébreux*, que la



BIANCA MARIA SFORZA

Récolte de la Manne, que, surtout, la *Mort des premiers-nés*? L'influence de Vinci, vous en chercherez vainement, ici, les traces. Des attitudes vraies, des gestes vrais, des types vrais, je veux dire aucunement passés au crible de la volonté de l'artiste, si vrais qu'aucun de ces gestes, aucune de ces attitudes, on ne peut l'imaginer autre; un souci, non pas, un instinct de vérité si fort que le groupement des personnages paraît ne pas avoir été inventé; que sais-je encore? des dons d'émotion extraordinairement puissants et qui se font jour par de ces trouvailles dont seul un homme de génie est capable, tant on les sent peu préparées, peu apprises.... Tout cela vivant, s'animant sur la surface du mortier fin, en des colorations presque quelconques, inconsistantes parfois, inexistantes, à vrai dire, quand, détachant tout à coup ses yeux et sa pensée de ce qu'ils contemplent, on se met à songer à ce que l'on entend aujourd'hui par « la couleur »; tout cela écrit, figuré de la façon la plus simple, comme schématiquement, sans vaine habileté, sans tour de force, et tout cela merveilleusement en place, sans qu'aucun effet empiète sur un autre, merveilleusement dans l'air de la scène, dans l'atmosphère du paysage.... Ah! comment ne pas s'émerveiller!

On ferme les yeux.... On revoit par le souvenir les fresques de Saronno, les expressions si variées, [illegible]ment et si simplement traduites, de l'*Adoration* [illegible] *Mages,* la tête si bellement attentive du page [illegible] la [illegible] du roi Melchior, celle [illegible] radieusement joyeuse de saint Joseph; on revoit les types si délicatement caractérisés des docteurs qui entourent Jésus, ceux du *Mariage de la Vierge,* à Saronno également; on se rappelle les fresques du Monastère Majeur, le *Martyre de saint Maurice, Sainte Catherine décapitée,* la série des figures de saints et de saintes, *Sainte Apolline, Sainte Lucie, Sainte Agathe, Saint Sébastien, Saint Roch,* qui complètent cet extraordinaire ensemble, et l'on reste confondu par la richesse, la souplesse, la diversité, la fécondité de ce génie.

Les personnages divins de Luini, ses madones, ses anges, de quelle lumière surnaturelle il les a enveloppés, sans leur enlever jamais leur caractère de vérité. La Vierge aux yeux baissés de l'*Adoration des Mages,* la Vierge aux yeux ouverts de la *Vierge avec l'enfant Jésus, Sainte Marthe, Saint Jean et une nonne* du Brera, la Vierge triomphante de la *Vierge et l'enfant Jésus, Saint Antoine* et *Sainte Barbe* du Brera, encore; la Vierge du *Mariage mystique de sainte Catherine* du Musée Poldi-Pezzoli, la Vierge de l'église de Sainte-Marie-des-Anges de Lugano, pour n'en citer que quelques-unes, qu'elles sont charmantes, malgré leur gravité! Elles n'habitent point les palais de marbre enguirlandés de fleurs où Fra Filippo Lippi, Botticelli, Orivelli logent leurs madones; elles ne portent pas les robes somptueuses, les manteaux de pierres précieuses dont ces maîtres habillent leurs Vierges; elles n'ont pas leurs sourires énigmatiques où semble traîner comme un regret de



LOUIS SFORZA



LE BAIN DES NYMPHES

DÉTAIL DU « MARIAGE DE LA VIERGE »



ISABELLE D'ARAGON

voluptés perdues; elles n'ont pas non plus l'austérité des Vierges de Mantegna ou de Ghirlandajo, la dignité froide et distante de celles de Piero della Francesca, pas davantage l'humilité, l'enfantine allure de celles de Benedetto Bonfigli ; celles-ci sont florentines, celles-là vénitiennes, les autres ombriennes ; les madones de Luini sont lombardes. Elles ont une beauté bien à elles, bien à lui aussi. Léonardesque, dira-t-on ; pas uniquement Dans le visage des Vierges du Vinci, aucun trait qui ne soit expressif, qui ne soit significatif ; tout est précis et volontaire. Luini a plus de laisser-aller, peut-être parce qu'il a moins de science ; il ne vise pas, comme son maître, à la perfection sans cesse ; il est moins exigeant vis-à-vis de soi-même ; il est plus fécond, par suite plus primesautier. Il est moins présent, délibérément, dans ses œuvres ; il est moins tendu ; il met de l'air dans ses phrases ; il laisse à chacun de remplir les blancs par ses impressions propres, ses rêves personnels ; il ne vise point à être hermétique....

Le peintre de fresques me paraît, en Luini, infiniment supérieur au peintre de tableaux, et je donnerais volontiers toutes ses *Salomé*, par exemple, pour cette pure merveille de vérité et de poésie ressentie qu'est le *Bain des Nymphes* de la villa Pelucca, aujourd'hui honneur du Brera. Elles sont huit jeunes filles qui se baignent dans une rivière. Celle-ci, qui va se mettre à l'eau, y plonge déjà la jambe droite, tandis que de la gauche et de ses deux mains elle s'appuie encore au rivage ; de celle-là on ne voit émerger que le haut du corps ; cette autre est prise dans l'onde jusqu'au ventre ; d'autres, déjà sorties de l'eau, sont en train de se rhabiller ; l'une, assise, la jambe gauche croisée sur la droite, remet sa chaussure ; l'autre, le dos tourné, debout, cherche à atteindre ses vêtements déposés sur la rive ; une autre, les reins nus, est en train de remettre sa chemise. Il est impossible de ne pas songer aux baigneuses de notre école naturaliste et l'on s'étonne de la justesse, de la vérité, de la délicatesse et de l'audace d'observation de ces gestes, de ces poses, de ces mouvements. Mais, ici, rien de vulgaire ; un sens incomparable de la beauté vraie des formes, et aussi de leur poésie. Ce sont de belles filles de la campagne qui savourent la joie de la fraîcheur de l'eau par une journée brûlante ; elles ne posent pas ; elles ne sont ni orgueilleuses ni gênées de leur nudité harmonieuse ; elles se baignent. Cela est simplement un chef-d'œuvre.

Cet amour intense, ce respect délicat et ému de la nature, il domine l'œuvre de Luini : la série, maintenant complète au Brera, des fresques de la Pelucca, en est une éclatante manifestation.

Luini s'y révèle, à mes yeux, dans la grande décoration, comme un paysagiste génial et unique. Les milieux de nature de la *Récolte de la Manne*, de la *Mort des premiers-nés*, du *Départ des Hébreux pour l'Égypte*, distribués en grandes étendues par de simples lignes, mouvementés par des accidents de terrain, des arbres, des arbustes, des rochers, des fabriques, sont des synthèses décoratives d'une intensité poétique extraordinaire. Tous les traits



BÉATRICE D'ESTE

essentiels nécessaires pour caractériser un paysage y sont, traités avec un souci de la vérité et un sens de la simplification entièrement modernes dans le meilleur sens de ce mot tant décrié. On ne peut s'empêcher de penser, sans que cela le diminue en rien, à Puvis de Chavannes.... Le maître du *Bois sacré*, de *l'Été et l'Hiver* avait-il vu, au Palais Royal de Milan où elles se trouvaient lors de ses voyages en Italie, les fresques de Luini? Je l'ignore. Avec son



LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

admirable instinct de la décoration, il s'est rencontré avec Luini ; ils ne peuvent en retirer, l'un et l'autre, que de l'honneur. Certains gestes familiers des personnages de la *Récolte de la Manne*, de la *Mort des premiers-nés*, ont également leurs analogues chez notre grand Puvis. C'est qu'ils avaient tous deux le même idéal, c'est qu'ils aimaient tous deux d'un aussi ardent amour la nature et la vie, c'est qu'ils savaient tous deux d'un œil aussi clairvoyant pénétrer le sens des choses animées et inanimées, la poésie et la beauté des arbres, du ciel, de l'atmosphère, des êtres humains en action.

Quelle leçon que celle-ci et qu'elle pourrait être féconde pour les artistes prétendus novateurs [illegible] n'est fait que de formules et qu'eux [illegible] depuis que le monde existe, ont reçu du destin le don d'avoir des yeux pour voir, ils se souciaient un peu plus d'étudier sans parti pris les chefs-d'œuvre d'autrefois ! Mais on n'étudie le passé que pour le copier.

L'œuvre de Bernardino Luini est, à cet égard, pleine d'exemples excellents. Son réalisme puissant et raffiné à la fois, sa fécondité créatrice, sa génerosité de composition soumise fidèlement aux préceptes d'un maître dont l'œuvre n'est pas moins décevante pour tout artiste à cause de sa perfection qu'elle ne peut être stimulante, sa fidélité aux traditions et aux milieux où il se forma et dont on le sent heureux et fier d'être l'interprète, autant de qualités de l'étude desquelles chacun peut se trouver à même, avec de la clairvoyance et un peu l'humilité, — quoi de plus rare aujourd'hui [illegible]

Gabriel Mourey.



CYGNES

UN PEINTRE ANIMALIER SUÉDOIS

BRUNO LILJEFORS

Parmi les peintres qu'a passionnés le problème de la vie animale, Bruno Liljefors tient une place tout à fait à part.

On a défini l'art en disant que c'était la nature vue à travers un tempérament. L'étrange, dans l'art de Liljefors, est que l'artiste, en tant qu'intermédiaire, a disparu. Ses toiles sont des fenêtres ouvertes. Elle nous montrent un monde presque aussi nouveau pour nous, dans l'ingénuité de ses gestes nécessaires, que le serait celui des habitants de Mars : le peuple furtif ou ailé qui grouille, vit, se terre et se meut au creux des rochers, sous les berges ou dans les fourrés, au revers des vagues ou sur les écueils solitaires, la création qui nous ignore....

Combien loin d'être une idylle pourtant !... Darwin y règne sans conteste. Le renard est nietzschéen, et l'aigle de mer césarise. Mais l'innocence de l'impassible nature est sur tous, et la plénitude de son large souffle, qui fait tenir toute la joie de vivre dans la minute qui passe.

Bruno Liljefors a eu la bonne fortune, si rare pour un artiste, de rencontrer un milieu parfaitement adéquat à son tempérament et à sa tâche. Ceux qui connaissent la Suède et l'archipel de Stockholm savent que nulle part en Europe la nature ne s'est gardée comme là fraîche et solitaire, dans le mystère chuchotant des eaux, des récifs et des bois.

Tout le long de la côte suédoise, entre celle-ci et la mer libre, sur une largeur de 80 kilomètres, s'enchâssent, entre les anneaux élargis ou resserrés des *fjærds*, plus de sept mille îles, îlots ou brisants, où nichent les aigles de mer et les eiders, les plongeons et les mouettes. Dans les forêts de sapins qui vêtent cette terre rocheuse et bossuée, le coq de bruyère au somptueux plumage, le renard, le lièvre et le hibou ont leurs demeures. Les vols d'oies et de cygnes sauvages s'abattent en troupe sur ses rivages ; la bécasse et les oiseaux d'eau hantent leurs marais. Un terrain royal de chasse comme il n'en fut jamais. Bruno Liljefors est le peintre de cette nature. Depuis vingt ans, chasseur autant que peintre, maniant le fusil à l'égal du pinceau, il y a fixé son foyer. Il sait l'heure où s'éveille le hibou, celle où le renard se met en route pour sa quête nocturne. Il a surpris dans leur nid les petits du faucon ou de l'aigle. « L'animal libre dans la nature libre » : c'est ce que, pour la première fois dans



ZORN — PORTRAIT DE BRUNO LILJEFORS

l'histoire de l'art, il a été donné à un peintre de pouvoir rendre.

Avant lui, certes, des artistes à la pensée féconde avaient interprété avec ampleur le mystère de la vie animale. Mais ils ont étudié presque uniquement l'animal en relation avec l'homme. Ils nous l'ont montré « humanisé », pour ainsi dire, par sa collaboration à nos travaux et à nos jeux. Tel il est sous le pinceau des puissants poètes de la vie rurale : les Troyon, les Rosa Bonheur. Pour la sympathie profonde de ces grands artistes, la bête sans parole est un compagnon, un ami. Elle est un symbole aussi. La paix, la puissance nourricière de la nature, l'effort joyeux du travail, respirent aux flancs des grands bœufs de Rosa Bonheur. Pour Barye, le fort pétrisseur du bronze, la musculature terrible du fauve incarne l'implacable logique du Pan dévorant. L'animal, ainsi, est toujours le chiffre de l'homme. — Je sais gré à Bruno Liljefors d'avoir complété pour nous le cycle où se meut l'énigme de la vie inférieure, d'avoir ouvert à notre vision ce cercle élémentaire où elle nous ignore et où nous ne pouvons l'apercevoir que par surprise.

J'aime, dans les bêtes que nous présente Liljefors, l'auguste stupidité de leur œil obscur. J'aime en elles cet automatisme infaillible du mouvement qui balance ces mouettes et ces aigles, ce sont de petites catapultes de guerre dont le ressort et le déclic semblent de même nature que l'impulsion qui pousse le flot contre l'écueil et le nuage dans le ciel d'orage. Cette pénétration réciproque de l'animal et de son ambiance est si intense que celle-ci et lui apparaissent comme le revers et l'avers du même phénomène. Il est comme le choc en retour des forces de nature ramassées en lui. Il fait corps avec le milieu qui l'entoure, la pierre ou le tronc qui l'abrite. Il semble presque qu'il ne soit que cette pierre ou cette écorce à travers laquelle a passé, par hasard, le frisson du mouvement. Mais comme il amplifie, comme il magnifie, comme il exalte ces puissances de nature qui s'expriment en lui ! Comme il concentre et rend visible leur dynamisme épars, dans sa silhouette construite pour les contre-balancer et pour les combattre ! Ce vol d'eiders, orchestre de l'ouragan, ne jaillit-il pas dans l'air comme l'écume animée de la vague ? Ce lièvre aux écoutes sur la neige n'a-t-il pas, dans le frissonnement de ses longues oreilles, tout le silence de la forêt d'hiver? Ces canards au duvet sombre et léger qui barbotent dans le marécage semblent eux-mêmes une condensation de la brume. Ces cygnes royaux n'ont-ils pas dans leur allure jumelle tout le bercement harmonieux du flot? et cet autre, entre les roseaux, n'exprime-t-il pas, dans la courbe de son long col fouillant la vase, la fraîcheur délicieuse de l'onde? Ce coq de bruyère, aux écailles de pourpre et d'or, rassemble sur ses ailes toute la splendeur automnale du grand bois. La dureté du rocher s'incarne dans la serre pesante de l'aigle et son ombre implacable dans l'ombre de ses ailes, menace sans cesse suspendue sur toute cette vie tremblante de l'animal. Vie obscure, toujours sur le qui-vive, mais où pourtant en ces muettes créatures palpite aussi la plénitude enivrée de la vie libre.

Les compatriotes de Liljefors ont souvent trouvé à sa facture des ressemblances avec l'art japonais : la minutie réaliste avec laquelle est rendu le détail du plumage de l'oiseau, et la forte synthétisation qui fait tenir dans un seul trait le schéma d'un mouvement. Deux qualités qui concourent à donner à telle des grandes compositions de Liljefors un aspect singulièrement décoratif.

Comment l'artiste, pour rendre la richesse multiple des aspects de la vie animale, est habile à varier sa manière et les teintes de sa palette, il faudrait presque, pour essayer de le faire sentir, pouvoir passer en revue chacune des quarante toiles de la magnifique collection de M. Ernest

Thiel, dans la belle villa du parc de Djurgarden, à Stockholm; collection qui, formée par un amateur raffiné doublé d'un philosophe subtil, offre une sélection admirablement représentative de l'art suédois contemporain et spécialement de l'œuvre de Liljefors.

Mais nous devons nous contenter ici de notes, [illegible] un peu au hasard, dans la rapidité d'un voyage, sur cet artiste qui tient une place considérable dans l'art de son pays et qui en mérite une semblable dans l'art européen.

Italie, en France, et fit partie quelque temps de la petite colonie d'artistes suédois fixée à Grez.

Puis il rentra dans son pays et s'établit dans l'archipel de Stockholm, qu'il n'a pas quitté depuis vingt et quelques années. Il y vit au milieu de sa famille, de ses animaux apprivoisés ou sauvages, menant la vie du chasseur, plus, dirions-nous, que celle de l'artiste, si la première n'était pour lui la préparation nécessaire de l'autre. On remarquera que les animaux qu'il peint appartiennent presque



[illegible]

AIGLES DE MER

Bruno Liljefors est né à Upsal, en 1860. Son père était fils de paysans, mais, dans son ascendance maternelle, on comptait des artistes. Maladif jusqu'à sa dixième année, il se fortifia à courir dans les bois, la seule école qui lui plut.

Il entra comme élève en 1879 à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm, où il resta un peu plus de deux ans. Il y perdit son temps, d'après son propre avis et celui de ses maîtres, et donna sa démission, sur l'avis qu'il en reçut que c'était ce qu'il avait de mieux à faire. L'étude de l'antique, qu'il devait y cultiver, ne l'intéressait pas. Durant [illegible] 1882-83, il voyagea en Bavière, en

toujours à ces espèces : renard, lièvre, hibou, chats-huants, aigles de mer, mouettes, bécasses, eiders, plongeons, et toutes les variétés de canards, d'oies et de cygnes sauvages. C'est là la faune de l'archipel de Stockholm, celle qu'il connaît et fréquente journellement depuis plus de vingt ans. Il est assez curieux de noter que, bien qu'il ait quatorze chiens dans sa maison, il n'en a jamais peint un seul. Il a toujours chez lui une quantité d'oiseaux de mer ou de rivage qu'il prend au nid tout petits et qu'il lâche lorsqu'ils sont élevés. Les aigles de mer, au moins dans leur premier âge, s'apprivoisent aisément et se perchent volon-



VOL D'OIES SAUVAGES

tiers sur la main ou sur l'épaule de M. Liljefors. A l'aide d'une longue-vue, le peintre épie sur les récifs, distants souvent de plusieurs centaines de mètres, le départ ou l'arrivée des bandes d'oiseaux sauvages et leurs différents manèges. Il suit dans le ciel le vol des aigles. Tous les mouvements de l'oiseau, la manœuvre de son vol, lui sont devenus si familiers qu'il les voit, les yeux fermés. A ce sujet, nous raconterons une petite anecdote assez amusante.

Lors de la dernière exposition particulière des œuvres de Liljefors à Berlin, — exposition qui obtint le plus grand succès, — l'organisateur de celle-ci faisait observer à un personnage important de l'administration des Beaux-Arts que Liljefors n'était pas représenté au Musée de Berlin, tandis que celui de Munich possédait de lui une importante composition. Et il indiquait à son choix un grand tableau représentant des aigles de mer. Le représentant des Beaux-Arts alla soigneusement fermer la porte, de crainte d'être entendu. « L'empereur, répondit-il, n'admettra pas que des aigles volent de cette manière. » L'oiseau de l'empire doit planer toujours les ailes éployées, à la manière classique. Il conviendrait mal, en effet, qu'il laissât voir cette allure de brigand aux pennes fermés, au vol plein d'ombre ; qu'il avouât ainsi, impudemment, qu'il est cousin du vautour.

Avec quelle conscience sûre d'elle-même, avec quelle maîtrise, cette loi du vol qui domine l'oiseau, parachute ailé, est exposée dans les toiles de Liljefors, il suffit, pour l'admirer, d'examiner ces deux œuvres maîtresses, *Aigles de mer*, du Musée national de Stockholm, et l'*Aigle poursuivant un lièvre*, à la galerie Thiel. Nulle dramatisation. Une sobriété sincère et respectueuse. Mais toute la psychologie de l'animal est là, le secret de son être : l'équivalence parfaite de sa force vitale interne avec les forces extérieures qui la pressent. Regardez l'effort prodigieux des ailes, pétrifiées, coquilles d'ombre, dans leur courbe violente, pour assurer l'arrêt de l'oiseau, le cramponner, vaisseau à l'ancre dans l'air, empêcher le vaste empan des ailes de se briser contre la terre ou de se laisser saisir au linceul mouvant du flot. Et, dans ce lièvre chassé par un aigle, voyez la dynamique puissante de ce bond suprême, qui change l'animal poursuivi en flèche éperdue.

* *

Le trait que j'ai déjà indiqué et sur lequel je



Galerie Thiel, Stockholm

RENARD CHASSANT

voudrais, comme dernière impression, laisser mon lecteur, est, dans l'art de Liljefors, son impersonnalité. La nature est vue ici par l'œil d'un chasseur et d'un amant de la vie. Sans doute un art profond, un art qui se cache, est présent : sans lui, nulle représentation vivante du monde ne peut exister.



Galerie Thiel, Stockholm

RENARD — FORÊT D'HIVER



(Phot. ... Stockholm.)

AIGLE POURSUIVANT UN LIÈVRE

Mais il n'est pas son but à lui-même. Il ne joue pas avec les formes et les couleurs pour s'en faire un vêtement brillant. Il se dérobe, comme un serviteur muet, qui disparaît après avoir apprêté le festin du maître. Cette nature est belle, parce qu'elle est vivante. Elle est pleine de souffles, de bruits et d'écume. Son haleine emplit votre poitrine de fraîcheur et vous sentez les gouttelettes de la vague sauter sur votre visage. Pas n'est besoin de vastes horizons pour vous emplir le regard. Le plus souvent, le pan de nature qu'il vous montre n'est guère plus grand que sa toile. Mais l'amplitude du mouvement qu'elle contient a derrière elle toute la poussée de la lourde mer, et tout l'élan de l'oiseau à travers l'espace.

On sent là une sensibilité formée par une nature d'ordre tout différent de la nôtre. Dans nos pays de culture latine qui, par droit de naissance, ont jusqu'à présent dominé l'art, le long effort d'une population dense et chargée de siècles a depuis longtemps discipliné la nature. Elle lui a imposé, pour ainsi dire, son rythme et ses lois. Elle l'a réduite à n'être que le magnifique décor de l'activité humaine. Elle l'a tout au moins séduite jusqu'à lui faire porter sur sa face hautaine le reflet des émois humains. Elle l'a vêtue de son histoire et sur la face des monts et des mers, dans l'or des couchants, elle a fait flotter les fantômes enivrants des gloires et des splendeurs éteintes. L'air de notre pays est plein du passé, et c'est celui-ci que nous voyons quand nous regardons autour de nous.

En Suède, où le sol maigre se défend contre le pullulement humain, la forêt et la mer ont gardé leur virginité première. L'eau s'est faite la gardienne de l'espace. Immergeant en larges nappes ou en bras sinueux toutes les parties basses de la côte, elle a, prodiguant les écueils rocheux, forcé l'homme à laisser à la vie ailée sa part de solitude nécessaire. Pour loyer de la terre qu'elle lui prend, elle lui a donné la joie du sport et l'air à pleins poumons. « Où est l'âme de la Suède? » demandais-je lors de mon dernier séjour en ce pays, à un diplomate étranger, poète exquis et psychologue avisé, qui vit à Stockholm depuis vingt ans.

C'est l'art de Liljefors qui m'a répondu : « Elle est dans la nature ».

Toutes les caractéristiques de cet art s'expliquent à cette lumière : l'amour de la libre nature. Amour respectueux, amour réaliste, amour curieux. Il engendre forcément dans l'artiste, non seulement un zoologue, mais aussi, dirais-je, un géomètre.

Cela est frappant dans une grande composition que possède le Musée de Copenhague : un vol d'oies sauvages qui s'abat sur un rivage bas, à demi immergé. De droite à gauche, le vol d'oiseaux remplit transversalement tout le tableau. Le gros de la troupe, à gauche, est déjà posé ; une file de cinq oies sauvages, qui vont s'abattre à leur tour, marque les stages successifs du mouvement des

ailes entre le repos et le vol planant. C'est une merveille de voir la logique collective et sociale de cette navigation aérienne qui tout à l'heure emportait la troupe à travers l'espace. Il vient de se briser en deux tronçons, sans pourtant se rompre tout à fait ; le mouvement de conversion qui dirige les cols tendus et les becs ouverts du groupe de gauche, dans un sentiment de félicitation et de bienvenue, vers leurs compagnes prêtes à s'abattre, est encore distinct et continue l'impulsion première. Et comme les stries blanches des ailes sont tracées avec une minutie amoureuse! Quel détail à la fois large et patient dans ce tableau! Le ciel, à peine visible dans la toile, y est présent par la réflexion de ses nuages légers sur la mince couche d'eau de la lagune. Comme les deux oies de droite, posées ainsi qu'un point d'orgue sous le vol des arrivantes, se reflètent avec une naïveté vivante dans les flaques du sol humide ! Et comme chacune de ces bestioles, en même temps que mue du grand courant de la vie collective qui est son être, possède une personnalité reconnaissable, un brin humoristique, qui en fait un individu.

« Je fais des portraits d'oiseau », aime à répéter Liljefors, qui volontiers insiste sur cette individualisation scrupuleuse de son art, et se fâcherait un peu qu'on ne s'en aperçoive pas assez. Il n'a pas, dit-il, de plus grande joie, que quand un amateur reconnaît, en examinant une de ses toiles, l'âge exact de l'oiseau qu'il a peint. C'est qu'il sait qu'il n'est pas d'observation exacte sans caractérisation minutieuse.

Non qu'il ait besoin, pour différencier les bêtes qu'il nous présente, d'emprunter ses expressions à l'humanité. La vie qu'il peint est bien plus primordiale. Elle est, non seulement avant la pensée, mais presque avant la conscience. Elle forme la transition mystérieuse entre celle-ci et l'inerte matière.

Si, devant l'art de Liljefors, je voulais absolument me laisser aller aux comparaisons et aux réminiscences, je songerais à ces chats de jade exhumés du tombeau des Pharaons, aux oiseaux qui coiffent les Isis. Sur leur face vêtue d'ombre repose cette énigme farouche de l'être que l'arrière-antiquité vénéra dans l'animal, premier-né de la terre. J'ai vu, en regardant les toiles de Liljefors, le même abîme s'ouvrir devant moi.

LÉONIE BERNARDINI.



LIÈVRE SUR LA NEIGE

La Maison d'Anatole France

Un jeune peintre, M. Pierre Calmettes, a eu l'idée curieuse et heureuse d'exécuter une importante série d'intérieurs, à l'huile et au pastel, d'après la maison de M. Anatole France; et j'imagine que tous les artistes et les lettrés seront heureux de retrouver aux murs de la galerie Chaine et Simonson les images fidèles et délicates de cette riche et singulière demeure de la villa Saïd, où le plus grand de nos écrivains travaille et rêve.



PORTRAIT D'ANATOLE FRANCE
Crayon

***

Là chaque objet signifie une pensée de son possesseur.

M. Anatole France a composé sa maison comme un de ses livres.

Il s'y est appliqué avec un soin violent, une patience minutieuse, et cette grâce subtile qui est le mystère de son art. Son caractère s'y décèle, et le choix d'une statue ou d'une poterie nous y précisera parfois une nuance de son âme ou une tendance de sa logique que sa prose ne nous avait point encore fait connaître.

Cette demeure est un musée, bien moins grec que romantique, où d'abord éclate l'amour des couleurs chaudes et somptueuses. Le torse nu et blanc de Thaïs y est tiédi par le reflet des pourpres et des dorures. L'Orient y avoisine le moyen âge. Le caprice du peintre y avive le goût du bibliophile. Étrange et captivante maison, toujours sombre, où dans la symphonie des obscurités fauves le soleil même ne paraît que comme dans les Rembrandt ! On l'y devine par le scintillement qui bouge sur des pierreries, il oublie un peu de clarté rare et splendide au flanc d'un vase — et tout le reste est entre-vision opulente et dérobée.

M. Pierre Calmettes a vécu dans cette maison, et il y a appris à peindre.

D'abord préoccupé de traduire exactement l'assemblage et la qualité de choses dont aucune n'est négligeable et dont quelques-unes sont sans prix, il a peu à peu cédé au charme indicible de l'atmosphère, il a compris, senti et trouvé les moyens qu'il fallait pour peindre avant tout le rayonnement et l'âme, la leçon magnétique de ces merveilles.

Ainsi ses toiles sont devenues de moins en moins sèches, d'exactes elles ont été promues au mérite d'être vraies, ses natures mortes sont parvenues à être des « vies silencieuses », selon la belle expression allemande, et ce jeune homme, dessinateur appliqué, sincère et froid, au début, est maintenant un intimiste sensible, un coloriste des ombres — un artiste.

C'est ainsi qu'à lui comme à tant d'autres la présence et l'exemple de M. Anatole France ont fait du bien. Quand la série a été finie, l'artiste était formé : un peu de la beauté concertée et aimée par le maître avait passé en lui.

Il résulte de cet effort une manifestation artistique fort curieuse, et faite pour plaire aux poètes. On surprend en quelques-unes de ces toiles les coïncidences mystérieuses entre les choses choisies et leur possesseur ; la confession muette des années se laisse surprendre.

Il y a des réactions charmantes de tel bibelot ou telle manière de dire. Nous pouvons deviner



LA CHAMBRE A COUCHER

qu'une certaine expression ironique ou lyrique apparue dans un nouveau livre de M. France a été due à son amour de tête pour un marbre ou un bois sculpté qu'il venait de découvrir. Nous voyons l'histoire d'une âme là où le public ne percevra que l'évolution d'un goût. Chez un homme du rang intellectuel de M. Anatole France, c'est-à-dire un prince de lettres, le goût s'élève et se restreint à la recherche de motifs de pensées, au désir d'un accompagnement de sa musique intérieure. Pour lui tout n'est que symboles, et signes de signes. Un bibelot n'a de sens qu'au degré où il fortifie un sentiment et confirme une intuition. Ainsi la curiosité se transforme en désir d'harmonie ; la cherté, la rareté n'importent plus.

***

Un intérieur comme celui-ci est composé par l'artiste comme un paysage où il se prépare des promenades et se ménage des points de vue. Il le peuple d'aspects et de contrastes qui sont les témoignages de ses idées : il y laisse paraître des aveux, des préférences, des confidences et des singularités.

Aux méandres des formes s'entrelacent les méandres des opinions. C'est cette disparité savante qui rendait très difficile la tâche du jeune peintre dont nous sommes conviés à apprécier la tentative. Il devait se résigner d'avance à la dispersion de cette série d'impressions cohérentes et coordonnées, se renforçant et s'éclairant l'une l'autre : et il fallait que l'âme de toutes demeurât en chacune d'elles. Il n'a saisi et rendu cet aspect supérieur et caché qu'après avoir commencé par peindre de son mieux ce qu'il voyait, et avoir satisfait à l'amusement de ses yeux — voyant pour le fait de voir. Peu à peu lui a été dévoilée la signification véritable d'une pareille réunion, et alors les choses qu'il créait l'ont créé à leur tour.

Nous retrouvons là ces salles luxueuses et restreintes où s'est ingéniée l'imagination érudite du grand charmeur : la salle des livres, que garde le chat Hamilcar, la salle vitrée où se dressent vierges et évêques, la chambre où s'accumulent les chefs-d'œuvre, l'imposante bibliothèque (*la Cité des livres*) où sont réunis les documents sur Jeanne d'Arc, le plus durable des rêves de M. France, le rêve d'un chef-d'œuvre[1] caressé depuis trente ans et que nous allons posséder bientôt.

On se promène là dans la pénombre et l'oubli, extrêmement loin de la vie moderne, par la vo-



LA SALLE A MANGER — MEUBLE HOLLANDAIS

Bonté d'un des hommes qui pourtant l'ont le mieux pénétrée et recomposée dans l'art.

La façade calme et sobre, quelconque [illegible] et magnifie la surprise admirable de ce logis où l'or et les harmonies des chrysanthèmes s'atténuent dans la lumière diffuse.

* * *

Tout ce qui nous a émus, conquis, étonnés, confondus dans *Thaïs, le Lys rouge, l'Étui de nacre* ou *l'Orme du Mail* se concrétise en ces quelques pièces.

M. Calmettes enfin a osé peindre le rêveur au milieu de ses rêves et il en a fait auprès de quelques dessins fermes et sobres, un fort beau portrait dans une harmonie incarnadine. C'est, dans les amples plis de la robe de chambre, presque un Richelieu ironique et attentif qui regarde ses chers cartons de Prudhon et d'Ingres.

Et on s'attend dans ces intérieurs à entendre la voix vibrante, acerbe et inoubliable de M. France.

CAMILLE MAUCLAIR.



HAMILCAR, GARDIEN DE LA CITÉ DES LIVRES

LES DESSINS DE RODIN

Je crois que l'on peut appeler grands artistes ceux-là seulement qui, une fois la jeunesse passée, ne sentent pas tarir en eux la source du génie, mais qui, au contraire, doués d'une abondance que la maturité renouvelle, continuent l'œuvre entreprise et la poussent aux limites extrêmes de son expression, insatisfaits devant les plus flatteuses réussites de leur talent.

Au lieu de tomber dans la manière, comme c'est le cas de ceux que la mode favorise au début, ils cherchent à raffiner, ils approfondissent et, plus ils vont, plus ils s'aperçoivent, avec une modestie effrayée, que les horizons vers lesquels ils s'avancent reculent indéfiniment.



ÉTUDE DE NU

Arrivé à un point de sa carrière où il pourrait se reposer, Rodin, inquiet comme un jeune homme, continue ses recherches. Ses dessins en marquent les étapes : ils sont des interrogations passionnées aux grands secrets de l'Idéal éternel.

Le mot de dessin est quelque peu inexact. Il faudrait en inventer un autre pour qualifier ces étonnantes ébauches dont une grande partie, si leur auteur avait devant lui une nouvelle existence à dépenser, pourrait servir d'indication et de plan à une autre œuvre sculptée, plus véhémente encore que la première, plus étrange.

Cinquante années d'intuitions, de rêveries, d'observations quotidiennes, de travail continu les ont préparées, les ont rendues possibles et les expliquent. Non seulement il n'est pas vrai, comme le croient certaines personnes naïves, qu'un enfant aurait pu les faire, mais encore Rodin seul, et aucun autre que lui n'en est capable. Le talent le plus patient n'atteindrait jamais à cette virtuosité, qui a quelque chose de foudroyant.

Dessins construits au cours d'une séance, paraît-il, alors que le modèle, fatigué ou distrait, a pris une pose naturelle ou en a simplement esquissé le geste, que le maître le pria d'achever.

La connaissance de ce détail anecdotique n'augmente pas mon admiration, mais elle ne saurait en rien la diminuer. Car il n'en reste pas moins vrai qu'un homme existe aujourd'hui pour qui les mouvements du corps humain n'ont plus de secrets et qui, non content de noter ceux qui sont habituellement observables, combine, la logique et l'induction aidant, tous ceux que l'on peut supposer. Mathématicien de l'anatomie et de la statique, il joue parmi des *quantités imaginaires*, avec une sûreté déconcertante. Rien ne l'arrête plus, parce qu'il *sait*. S'il ne savait pas, il se perdrait dans la folie pure ; mais comme il sait, sa fantaisie est toujours fortement appuyée sur la réalité. Les mouvements audacieux qu'il invente sont aussi savamment équilibrés que les poses immobiles

qu'il surprend. Il y a, dans ses conceptions les plus fantastiques, un poids, une mesure, un impeccable sens des volumes justes.

Je pense à telle forme féminine entrevue dans le bleu transparent d'une profondeur marine. C'est tout ce que voudra le rêve : une bête des eaux, un prestige de l'océan, la fée secrète des mystères liquides, oui, mais c'est surtout un admirable corps : massif, animé d'un mouvement dont on tâte du regard sur ses modelés les forces, nageant vraiment, léger et compact à la fois : une chose prodigieusement vivante. Et c'est pour cela d'ailleurs, parce qu'il est à ce point vivant, d'abord et avant tout, qu'il a le pouvoir d'imposer pareilles pensées.

Puissance de la réalité saisie dans ses manifestations essentielles : c'est elle qui crée ce que l'on a nommé l'Idéal, c'est la source de tout art véritable. Le reste est habileté de main, truquage, mensonge.

Ce que représentent les dessins de Rodin d'aujourd'hui comparés à ceux d'autrefois, si finis, si achevés, c'est tout de même un progrès, malgré l'incontestable intérêt de ces premières œuvres.

Une double évolution en effet s'est produite dans son esprit vis-à-vis des passionnants problèmes de son art : la première est technique, la seconde intellectuelle.

Au point de vue technique, ils témoignent d'un effort de plus en plus tenace et courageux vers la probité d'exécution.

Quand un artiste a prouvé au public qu'il connaissait les raffinements de son métier, il peut se considérer comme en règle avec lui et ne plus s'occuper que des questions plus hautes qui le sollicitent. L'essentiel et non le fini devient son but, la suggestion de la vie et non pas l'illusion de la perfection. Rodin recherche avant tout ce fris son sacré : lorsqu'il l'a communiqué, nulle autre exactitude ne lui importe. Articulé et organisé, un fragment de corps humain a plus de droit à l'existence esthétique qu'un autre plus parfait en apparence, complet mais inanimé.



DANSEUSE CAMBODGIENNE

Dans l'instant le plus fugace d'un mouvement, Rodin surprend les deux ou trois points essentiels sur lesquels portent l'effort et la tension : il les réunit d'une ligne nécessaire, inchangeable, et voilà la chose vivante créée : elle peut être jetée maintenant dans l'espace, y ramer de ses quatre membres, se laisser glisser le long d'une invisible déclivité, rouler comme un fruit qui se détache, comme une pierre qui tombe, comme l'écume bondissante d'un torrent. Elle vit. Rien, ni ses pieds inachevés, ni les palmes inutiles qui terminent ses beaux bras n'importe plus. Rien ne la privera désormais de sa mystérieuse énergie intérieure.

Au point de vue intellectuel, il faut songer à ce que Paul Adam a le premier appelé l'*œuvre de pensée*. L'impression plastique, que cependant il procure mieux que personne, ne lui suffit point. Il veut aller plus loin. Les mythes éternels, dont les commentaires de tous les philosophes et de tous les exégètes n'ont pas encore épuisé la richesse significative, le sollicitent jusqu'à la passion. Il

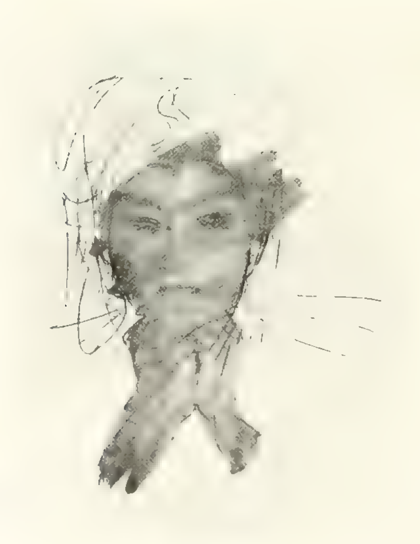
veut à son tour ajouter sa parole au poème divin des forces élémentaires. Et pour cela, il se sert du moyen qu'il possède le mieux : le corps humain, ses mouvements et ses formes. C'est avec ce corps nu, je veux dire dépouillé des vains et faciles attributs par lesquels les artistes médiocres s'efforcent de faire illusion sur la pauvreté de leurs idéologies, c'est avec ce corps nu que Rodin prétend établir l'allusion des symboles, et qu'il y réussit. Bien mieux, il se prive même d'un moyen, puissant à vrai dire, encore qu'étranger à l'art plastique : l'expression du visage. Il fait supporter à la ligne, aux modelés, aux gestes, la tâche écrasante de tout exprimer des émotions et des pensées, des rêves même, des idées de la métaphysique. Il y parvient en se jouant.

Amphores, fleurs, rochers, nuages, soleil, colère, anxiété, tout est exprimé par ce langage de chair, tout et surtout l'amour, avec son cortège infini de sentiments.

« Un buste et quatre membres, dit-il, comme c'est infini ! que l'on peut raconter de choses avec cela ! »

L'exposition de ces dessins à la galerie Bernheim est une leçon, mais très élevée, et pas dans le sens où l'on serait tenté de la prendre. Par elle, Rodin semble dire aux jeunes gens : « Gardez-vous de vouloir imiter tout de suite ce que je n'ose qu'après cinquante ans de travail. Ceci pourra être pour moi le point de départ d'une évolution nouvelle, mais il ne faut le considérer maintenant que comme l'aboutissement d'une existence de méditations. Voici mon cahier d'esquisses, le répertoire où je me réfère pour mes œuvres définitives. Ne touchez à l'idéal qu'après avoir bien possédé le réel, à la pensée qu'après les formes, et, mieux, souvenez-vous que le réel et l'idéal sont inséparables dans l'esprit et sous la main d'un artiste véritable ».

FRANCIS DE MIOMANDRE.



HANAKO

Le Mois archéologique

Un nouveau buste en bronze d'Antonio Filarète.

Jusqu'à présent, on ne connaissait que peu d'œuvres d'Antonio Filarète, sculpteur florentin du xve siècle. Il semble avoir passé les trente premières années en Toscane, puis quatorze ans à Rome au service du pape Eugène IV ; enfin, accusé d'un vol de reliques, il dut s'enfuir de Rome, en 1447, et entrer au service de Francesco Sforza. De la première période, nous ne savons rien ; de la deuxième période, qui va de 1433 à 1447, nous connaissons quelques œuvres : les portes de bronze de Saint-Pierre, une reproduction de la statue de Marc-Aurèle, au musée de Dresde, et une partie du tombeau du cardinal Chiaves, à Saint-Jean-de-Latran. De la troisième période, pour laquelle abondent, il est vrai, les documents d'archives, on ne connaît que des indications ; il fut l'auteur de la tour du château, à Milan, détruite en 1521, de l'arc de triomphe de Crémone, disparu également, de la cathédrale de Bergame, rebâtie au xviiie siècle, du grand hôpital de Milan, plusieurs fois remanié, d'un traité d'architecture et même d'agriculture, dont nous n'avons pas trace.

Et cependant, les écrivains contemporains en font un grand homme, le déclarant l'émule de Phidias et de Praxitèle. Les portes de bronze de Saint-Pierre, avec leurs séries de têtes d'empereurs, leurs animaux qui font songer à Pisanello, et les bas-reliefs représentant les événements relatifs au concile de Florence de 1439, justifiaient en partie cette réputation. Deux découvertes relativement récentes, et tout récemment mises en lumière par le baron Michele Lazzaroni et Antonio Munoz, ont révélé en Filarète un sculpteur digne de rivaliser avec les meilleurs portraitistes du quattrocento, avec Donatello et Verrocchio.

C'est tout d'abord un buste de bronze, représentant Jules César, qui fait partie de la collection Lazzaroni, à Paris, et qui offre beaucoup d'analogies avec les profils d'empereurs de la porte Saint-Pierre. C'est enfin et surtout un buste de bronze, de grandeur naturelle, représentant l'empereur grec Jean Paléologue, qui se trouve actuellement à Rome, au Musée de la Propagande, après avoir été acquis au marché en plein vent. L'identité du personnage de l'auteur a été établie par la comparaison du buste avec une médaille exécutée en 1433 par Pisanello à l'occasion de la célébration de l'union des deux Églises, et représentant l'empereur Jean Paléologue. L'originalité du buste suffit à faire écarter l'hypothèse d'une copie exécutée d'après la médaille. L'identité de l'auteur se déduit de la vie même de Filarète et de la comparaison du buste avec les autres œuvres exécutées par ce sculpteur. Depuis 1433, Antonio da Firenze, *alias* Filarète, était à Rome, où il travaillait, pour le compte du pape Eugène IV, aux portes de Saint-Pierre. Survient le grand événement du pontificat d'Eugène IV, la réconciliation des deux Églises orthodoxe et romaine, favorisée par la venue de l'empereur grec Jean Paléologue, au concile de Florence, en 1438-1439.

Filarète, disposant encore des bandes de la porte, réservées primitivement à une frise décorative, y glorifie ce fait illustre et le consigne en bas-reliefs qui, par le réalisme des figures et le naturel des scènes représentées, font supposer que l'auteur a assisté au concile de Florence. On y voit le départ de l'empereur de Constantinople, son débarquement en Italie, l'hommage rendu au pontife à Ferrare, la séance de clôture du concile, et l'embarquement de Jean Paléologue pour la Grèce.

Or, parmi les figures, celle de l'empereur est conçue de la même manière que dans le buste du Musée de la Propagande : un couvre-chef à pointe, un manteau muni d'un collet à revers, de petites moustaches, une barbiche en pointe, des cheveux bouclés descendant sur les épaules. Nous voilà donc en présence d'une œuvre de Filarète, fort probablement commandée à l'artiste par le pape lui-même, et dans des circonstances qui ne laissent aucun doute sur la date. Le point de chronologie est d'autant plus précieux que l'on est fort embarrassé, à l'habitude, d'assigner une date aux sculptures italiennes antérieures à 1450, et que les bustes-portraits de Donatello, de Verrocchio et de leurs élèves ne sont pas datés avec certitude.

Le baron Lazzaroni et M. Antonio Munoz ont justement fait remarquer l'importance de cette

découverte (1) : indépendamment des qualités plastiques et de cette recherche naturaliste qui se rencontrent dans les œuvres des quattrocentistes, le buste de Filarète a en lui un charme un peu imprévu de tristesse et d'amertume. L'artiste a merveilleusement exprimé la mélancolie de cet empereur. Tandis que Jean Paléologue excitait l'admiration de tous les Italiens par son fastueux cortège, il songeait qu'il était venu bien plutôt pour demander une aide contre les Musulmans envahisseurs que pour réaliser l'union des deux Églises, que sa démarche était condamnée d'avance, et que, au moment même où les théologiens discutaient sur le droit canon, l'impératrice se mourait à Byzance.

LÉANDRE VAILLAT.

P.-S. — Sommaire du dernier numéro paru (août 1907) des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* :

Note sur la « Fossa Regia », par M. L. Podinsot, inspecteur des antiquités de la Tunisie.

Explication du « Mercure tricéphale », par M. Salomon Reinach, qui voit dans ce bas-relief, découvert à l'Hôtel-Dieu de Paris en 1871, la représentation symbolique et loyaliste d'un désarmement général de la Gaule, ordonné par Tibère, vers l'an 15, et auquel Strabon fait allusion.

M. Salomon Reinach étudie, sous le titre de *Dépouilles et Trophées* (p. 487), le scrupule religieux qui empêche le vainqueur, chez différents peuples de l'antiquité (Romains et Israélites), d'utiliser pratiquement les dépouilles prises sur l'ennemi, en particulier les objets d'équipement et les armes.

SÉANCE DU 23 AOUT. — Le duc de Louvat met à la disposition des missions archéologiques une somme de 5 000 francs pour faire, sur place et à bon compte, des acquisitions éventuelles remboursables par les musées nationaux.

M. Goodyear, conservateur du Musée de Brooklyn, trouve un moyen simple de prouver l'allure réelle des lignes ascendantes d'un édifice gothique.

Ses exemples sont pris à Paris, Reims et Amiens, notamment. Il constate qu'à Reims l'ouverture à la naissance des voûtes excède de $0^{m},50$ l'intervalle des piliers. Cette expérience donne la mesure des déformations qu'une voûte gothique peut éprouver sans rupture, dans la suite des siècles, si toutefois il ne s'agit pas d'une intention de l'architecte.

1 *Comptes rendus des séances*, bulletin de juin 1907. Alphonse Picard, éditeur, 82, rue Bonaparte.



Portrait de Mlle de la Charolais

Le Mois Artistique

Fleurs et natures mortes (*Galeries Bernheim jeune*). — Voici certainement, parmi les innombrables expositions qui se succèdent dans le cinématographe parisien, une des plus passionnantes qui soit ; il n'y a pas de sujet de tableau, de portrait de personnage connu, d'anecdote plus ou moins spirituelle, d'actualité raccrocheuse, mais de la peinture pour la peinture, un compotier de pommes sur une nappe de salle à manger, une gerbe de fleurs dans un vase, étant prétexte à une exquise chanson de tonalités, du vérisme nuancé de poésie, tout le prestige de la couleur enclos dans des cadres étroits. Ce sont, pour la plupart, ces toiles, œuvres de Musée, et il faut remercier les collectionneurs qui ont permis de constituer un pareil ensemble. Si l'on pouvait distraire du Louvre pour un instant les vieux maîtres de ce genre, la nature morte, on verrait aisément qu'en dépit des jurys passés, présents et futurs des Salons, notre époque sera dignement représentée aux regards de la postérité.

Presque tout est excellent de cette centaine de tableaux, et l'on a plaisir à revoir des Monet de 1882, des Renoir de 1880, impressions vibrantes sur lesquelles le temps a déjà mis sa patine ; à côté d'un *Canard* de Boudin, des Cézanne soigneusement triés consolent du déballage récent et inutile où le public perdait pied ; on voit bien ici quelle sincérité appliquée avait devant la nature, ou du moins devant certaine nature, ce Méridional frustre à la palette tout à la fois sourde et éclatante, et cette fois nul éloge ne saurait être contesté ; un Corot de 1874, des roses ; de Lucie Cousturier, des tomates et des pivoines sont brossées violemment, en tourmente ; les courges de Dufrenoy gagneront à vieillir ; Gauguin semble archaïque, retour de Tahiti ; Fantin-Latour s'attardait patiemment aux détails minutieux, ses *Dahlias*, ses *Raisins* sont impeccables, ont une consistance immobile, une vie intense et comme contenue ; Van Gogh, avec les *Livres*, les *Glaïeuls* bleus, les *Soleils*, trace des arabesques libres, d'une allure endiablée ; Guillaumin a capté la peau luisante et vernissée des pommes, un fruit qui domine dans les tableaux de nature morte ; Manet triomphe, comme à l'habitude, avec des *Roses*, des *Pommes*, des *Huîtres et citron*, surtout avec une *Br*[illegible] Claude Monet, dans l'esquisse de *Pavots* de 188[illegible], a un effeuillement et un friselis de lumière, dans celle des *Mauves* de 1882 un zébrage frémissant de clarté, dans les *Galettes* un réalisme étonnant qui confine à l'illusion ; de lui aussi des *Chrysanthèmes* et des *Tulipes* ; Monticelli, joaillier, n'a qu'une petite toile de roses ; Berthe Morisot, d'une touche délicate, effleurée, avec des tons clairs, frais, suaves, dans une ambiance de limpidité, a là *la Corbeille renversée*, des *Reines-marguerites*, et [illegible] ; Camille Pissarro et [illegible] *Vase à ramages* puis [illegible] ; Odilon Redon semble rapporter d'Herculanum une fresque dégradée ; Renoir est l'exquis coloriste que l'on sait, qu'il peigne des *Roses mousseuses* (et il rend l'expression totale de l'adjectif), un faisan dans la neige, des chrysanthèmes vieil or roussi, des géraniums ; Ribot, c'est dans les noirs, dans les sombres, non à proscrire, il y a eu Chardin et d'autres qui ne désavoueraient pas ces *Œufs* et cette *Côtelette* ; Roussel harmonise des lilas avec un tapis, des fonds d'étoffes, et au pastel crayonne superbement le *Pot ventru*, empli de fleurs des champs parmi lesquelles rougeoient les coquelicots ; Van Rysselberghe a moins de fougue, dessine correctement des dahlias, les pare de tons savamment étudiés ; de Sisley, *Pie, Geai, Héron*, panneau de chasse taché de l'encre des ailes, et *Pommes* coupées ; de René Piot, une fine aquarelle non marquée au catalogue ; de Seurat, des impressions nébuleuses d'intimité.

Vuillard, qu'on ne discute plus, qui est sorti vainqueur des aventures périlleuses du début, a là un panneau de sept toiles qui sont un véritable enchantement ; un rien du tout de pot de fleurs sur un coin de table recouverte d'un tapis mauve, un autre sur des serviettes quadrillées, des marguerites dans la clarté, des anémones d'un coloris chaud, puis des roses, des myosotis, quelque chose de léger, d'embaumant, ayant la ténuité, la fragilité, le charme du modèle, et toujours dans une harmonie délicieuse.

Aquarelles d'Augustin Rey (*Galeries Georges Petit*). — Le catalogue porte comme sous-titres : [illegible] *la Mer, les Alpes*, et est précédé de vers de Jean Rameau. Est-ce le rimeur qui a marqué sur les cadres les étiquettes : *Petit cottage à l'abri d'un* [illegible] *Rêverie du soir*, etc. ? La facture procède à la fois du [illegible] ; nous nous rappelons la [illegible] à la première exposition de l'artiste ;

ce qui nous [illegible] égal se monotonise peut-être un peu par l'abus d'une manière [illegible] le nombre des pages fort intéressantes, un lointain de paysage sous des oliviers, des racines dénudées plongeant dans l'eau comme des serpents, des sommets bleutés se silhouettant sur un ciel attendri ; ces lacs d'Écosse sont un enchantement avec lequel il faut se familiariser.

Eaux-fortes de Synge (*Galeries Graves*). Pas de catalogue, les prix sont marqués sur les cadres ; la critique est bénévole d'accepter ces procédés. Il serait injuste, sans nul doute, d'en tenir rigueur aux artistes ; les eaux-fortes de M. Synge, qui promène son observation attentive à Venise, en Espagne, et à Paris même, ont par moments un aspect de maîtrise, surtout dans la série exécutée là-bas sur le Grand Canal ; certaines planches, d'une jolie délicatesse de vision, d'un subtil effleurement de pointe, d'une gracile architecture, font songer un peu à l'œuvre merveilleuse de Whistler sur Venise. En Espagne, M. Synge a perdu de sa légèreté séduisante, s'est empâté dans des noirs boueux. A Paris, il est également moins à l'aise, s'attarde à une minutie de détails uniformes, ne rend pas cette atmosphère imprécise, délicieuse, que l'on retrouve dans les petits tableaux de Lépine et dans les dessins d'Eugène Béjot.

Exposition Alcide Le Beau (*Galerie Druet*). — Sans nous attarder aux théories enthousiastes de la préface du catalogue, nous nous étonnerons tout d'abord qu'un voyage en Corse soit motif à des tableaux purement japonais ; c'est la nature, non pas vue à travers un tempérament, selon la définition de Zola, mais à travers une formule, et une formule qui s'adapte malaisément ; la branche qui traverse l'angle du cadre, les feuilles qui semblent faites d'un seul coup de pinceau d'aquarelle, le mont couronné de neige qui pointe au fond du décor, nous connaissons tout cela pour l'avoir admiré dans les fines estampes de là-bas ; et ces cactus qui apparaissent comme des tentacules de monstres, qui encombrent le premier plan de leurs difformités inquiétantes, qui de leurs zébrures font une sorte de tamis à travers lequel on distingue des lointains d'horizon, c'est encore emprunté à l'exotisme ; la coloration est intéressante par ses tons chauds, vibrants, très intenses, *Ombre et lumière, la Roche rouge, le Ravin sinistre*, avec un ressouvenir de Gauguin. Certains dessins ont plus de sincérité, la vision pas arrangée, et tel est tout à fait agréable qui nous évoque le groupement tranquille des maisonnettes d'un village, un crayon rapide légèrement teinté, et celui-là n'est pas signé à la mode japonaise, les lettres du nom étagées les unes au-dessous des autres.

Exposition de quelques portraits d'André Brouillet (*chez Bernheim jeune et Cie*). — Par une innovation qu'on doit encourager, André Brouillet a mis à la fin de son catalogue (dont le commencement est une préface de Louis Vauxcelles) la liste de ses tableaux placés dans les Musées nationaux, et alors on se souvient que l'artiste a fait jadis *la Leçon du Dr Charcot à la Salpêtrière, l'Ambulance de la Comédie-Française en 1870, la Réception du Tsar à l'Académie française, le Vaccin du croup à l'hôpital Trousseau.* Citons, parmi tous ces portraits, qui nous sont montrés actuellement, celui de Mlle Yvonne B..., qui est d'une jolie recherche d'éclairage ; cet autre de Mme H. d'O... ; celui de Mme G. B... rappelle les tournoiements de pinceau de Boldini, mais dans une crème à la Chaplin ; de simples études de paysages méritent de retenir notre attention : *un Champ de coquelicots, la Vallée du Pleistos à Delphes, l'Acropole d'Athènes au crépuscule* ; là se prouve une vision délicate, dans des tons doux, harmonieux.

Exposition Pierre Thorel (*Galeries Rosemberg*). — A la suite du nom, il y a « de Barbizon », ce qui évoque immédiatement Rousseau, Diaz, Millet, et même Chaigneau ; M. Thorel aurait tort de proférer la phrase d'Hernani : « De leur suite, je suis » ; Appremont, la vallée de la Solle, le Bas-Bréau, Franchard, Chailly, Fleury, il a, d'après le catalogue, pratiqué ces endroits légendaires ; peine bien perdue ! Son œuvre a la simplesse ignorante et enfantine du douanier Rousseau, peinture hésitante et maladroite, dont la facture de débutant se révèle, lamentable, dans le portrait que M. Pierre Thorel a crayonné de lui-même. Pourquoi nous convie-t-on à entendre ces balbutiements ?

Exposition Othon Friesz (*Galerie Druet*). — Nous sommes ici en pleine bataille, des gens s'arrêtent aux vitrines pour rire, d'autres regardent attentivement ; l'effroi insulteur de ceux-là, la curiosité fixée de ceux-ci prouvent que cette Exposition est celle d'un artiste : on ne discute pas le néant ; quand il n'y a rien, on tombe aisément d'accord ; ce n'est pas le cas ici. Une exécution trop sommaire, un parti pris de pochades non terminées, la toile pas même couverte par endroits. Dans *les Baigneuses* et dans *les Fleurs*, une brutalité vulgaire de tons, une sorte de maladresse à dessein, des contours auréolés de roses violacés, ne doivent pas nous empêcher de reconnaître que les numéros 2, 3, 6, 7, 11 sont des tableaux de valeur : *le Canal*, avec ses miroirs

d'eau reflétant les arbres, avec son entour de verdure, avec son fin lointain de ville ; *l'Entrée d'une corvette*, avec le grouillement humain sur la jetée, ces taches menues qui vibrent sous l'embrun ; *la Calle rouge* avec l'effort des déchargeurs, la rudesse du travail ; *l'Entrée du port*, et surtout, parmi les onze études rapportées d'Anvers, une véritablement délicate dans la pleine lumière, une impressionnante sous un ciel d'orage, une encore avec le linceul de neige. Toute la série d'Anvers a plus de séduction que celle prise aux environs de Marseille, malgré les rochers empourprés, les pins érigeant leurs troncs ; il faut à Othon Friesz, non pas la sérénité du Midi soleilleux, la torpeur des sites brûlés, mais l'animation du port là-bas, la forêt mouvante des mâts et des cheminées, le découpage pittoresque des toits et des clochers sur un ciel vaste où courent des nuages, le frémissement continu des flots assombris.

Exposition Lachenal (*céramiques et bronzes*). — Le célèbre céramiste de Châtillon prête la magie de ses découvertes à des œuvres de sculpteurs, se délasse de sa propre production par des traductions de collaborateurs qui se nomment : Mme de Fumerie, dont on sait les jolies, émouvantes statuettes, *la Fillette à la Chandelle, la Leçon de Lecture, Désolation*, et Louis Brown, qui a hérité de son oncle John Levis Brown la passion des chevaux, portraiture au Cirque une écuyère de panneau, choisit ses modèles, aussi au champ de courses. Maintenant Lachenal fond des bronzes, d'une synthèse absolument pure, d'une exécution irréprochable, *la Femme s'étirant*, de Marius Cladel, *les Joueuses de diabolo*, de Perelmagne, *les Chats et le Lièvre*, de Maillart. A noter en céramique les gros boutons de vêtements d'une variété charmante, les épingles à chapeaux faites de papillons bleus, jaunes, les ailes étendues, de formes et de couleurs séduisantes.

Exposition de la Société des artistes décorateurs (*Pavillon de Marsan*). — Depuis que tous les Salons ont une section d'objets d'art et d'art décoratif, cette Société spéciale d'artistes décorateurs n'a plus de raison d'être, et nous y retrouvons nombre d'œuvres déjà vues en des expositions antérieures, même des statuettes inscrites au catalogue du dernier Salon d'automne ; la production ne peut suffire à ces continuelles exhibitions, et notre métier d'enregistreur est contraint à des redites. Ceci constaté, allons, crayon en main, dans ce grand hall du pavillon de Marsan où il y a quelques mois la princesse Ténicheff avait eu la générosité de montrer ses admirables collections. Maintenant, il n'est plus question d'art populaire, national, ancien ou contemporain, mais d'un art nouveau exacerbé, outrancier ; souvent même il semblerait qu'on est surtout préoccupé de ne rien faire qui puisse s'apparenter au génie de la race, d'essayer une évolution ou une révolution reniant tout du passé, sombrant dans une fantaisie illogique, des réalisations inutiles ; on remplace les lignes droites par des formes incurvées sans raison, on crée à plaisir du disgracieux ; à certains moment l'obsession de cet art nouveau confine au cauchemar ; on cite le cas de locataires rendus véritablement neurasthéniques par le décor de leur demeure. Ce n'est pas la maison à l'envers de 1900, c'est pis encore ; la confection du biscornu, du déhanché, du déséquilibré est à son apogée, et cela dans la patrie du style XVIIIe et du style Empire ; c'est à souhaiter le retour de Louis-Philippe ; c'était une gourme, prétendait-on, qu'il fallait jeter ; il y aurait autre chose après ; nous sommes arrivés à après, et, comme la sœur Anne, nous ne voyons rien venir ; une commission d'hygiène serait nécessaire pour certains artistes exaspérément modernes.

Après ces considérations générales, reconnaissons qu'il se trouve des envois intéressants dans cette Exposition : Mlle Abbema continue la décoration picturale du théâtre Sarah-Bernhardt et s'est inspirée des *Bouffons*, de Zamacoïs ; Aman Jean charme avec des dessins colorés qui ont une douceur de fresques anciennes ; Mlle Anglade, qui réside à Belle-Isle, utilise de façon pittoresque sur des paravents, des coussins de satin, les feuillages étrangement découpés des algues marines ; Bastard ajoure de la nacre pour en faire des éventails ; Barberis lave des aquarelles très vivantes, études de sa pendule, *la Ronde des Heures* ; Albert Besnard prouve sa maîtrise avec une simple esquisse d'une peinture, *les Parfums*, qu'il exécuta à l'Exposition universelle de 1900 ; de l'ensemble de Bigaux, citons la frise en fuchsias, la porte de fer forgé, et le banc-canapé sous la fenêtre ; Bonnaud emploie pour ses vases flammés la palette de Monticelli ; Bonvallet fait du cuivre mat ; Bourgoin, dans son œuvre multiple, se signale par ses bronzes ornementés de Pin, son bas-relief de nuits, sa curieuse statuette de Jeanne d'Arc ; Conty enlumine ; Dammouse continue ses grès et sa pâte de verre ; Lucien Daudet hiératise des *Roses et Iris* ; Decœur se spécialise dans les grès ; Mme Dressan combine avec du bois, de l'étain, des cuivres et des pierreries, une malle qui aurait besoin d'être patinée par le temps ; Guillaume Dubufe retrouve une très ancienne maquette de son plafond du foyer de la Comédie-Française ; Dufrène ajoute à des tapis de teintes mortes, harmonieuses, des écharpes [illegible] [illegible], des ombrelles de jeunesse, un service de table en

porcelaine blanche décorée de fleurs jaunes, et des interprétations ingénieuses du caméléon ; Follot met à des livres des reliures en métaux repoussés qui auraient difficilement leur place dans des bibliothèques ; de la salle à manger de Gaillard, très simple, le buffet-dressoir est d'une [illegible]se que d'aucuns pourraient envier ; de même le porte-chapeaux de Gallerey.

Gardey, presque homonyme du célèbre animalier, met dans une vitrine un oiseau mort, et sur des épingles de cravates cisèle des masques ; Mme Marie Gautier, dont on sait les eaux-fortes en couleurs, aquarellise merveilleusement des crabes, des rougets, des crapauds, et dédie au comte Robert de Montesquiou son paravent d'hortensias bleus ; Gorguet dresse au bord de la mer le corps ambré de soleil d'Aphrodite se silhouettant sur le ciel ; Mme Grenaut applique avec esprit des faisans sur une bande ; Guétant cisèle des cuirs sur des reliures ; Jallot réussit des courbes confortables pour fauteuils et chaises ; Paul Jouve trace des dessins puissants, majestueux, d'après aigles, tigres, chevaux, chats, qu'il transcrit en sculpture avec des plans martelés un peu rudes ; Lachenal échantillonne son énorme labeur, dispose dans une vitrine des grès, des faïences, des porcelaines, va même jusqu'à l'art populaire avec ses médaillons de Victor Hugo et de Pasteur ; Lambert se souvient de l'Empire dans son mobilier de salon en acajou verni avec incrustations de cuivres ; Hubert de La Rochefoucauld, que renieraient peut-être maintenant les Rose-Croix, chante une poésie de noblesse et de quiétude en ses panneaux décoratifs d'une séduction absolue ; Majorelle qui, de tous les chercheurs de style moderne, est le plus raisonnable tout en ayant été le plus innovateur, prouve avec son cabinet de travail qu'il y a une exacte mesure à garder, et qu'on peut faire de l'inédit agréable sans pour cela déchoir dans la démence ; Mme Marc-Mangin a exécuté une amusante robe d'enfant, velours marron découpé, évidé, agrémentée de cuir ciselé ; Morisset, avec des bleus et des verts crus, des teintes plates, immobilise des paysages en des panneaux décoratifs qui font des fenêtres de clarté sur les murs ; de Mme Ory-Robin, nous avons parlé lors du Salon d'automne, où elle avait une salle entière ; Pierre Roche a sculpté pour le théâtre de Tulle deux figures expressives, d'un romantisme vigoureux, *la Comédie* et *le Drame*.

Franck Scheidecker a inventé le cuivre découpé, applique sa dentelle de métal à des horloges, à des lampes, à des services à thé, à des carillons d'appartement, à des chenets, embellit notre décor d'existence d'objets usuels aux formes neuves, aux luisances nettes, et son ingénieux talent lui permet aussi bien de créer des épingles à chapeaux que des paravents pour radiateurs ;

Thesmar emprisonne l'arc-en-ciel dans les émaux transparents cloisonnés d'or de sa grande coupe style persan ; G. Turck envoie de Lille où il habite une chambre à coucher d'espèce sobre, décor fougère ; Vallgren nous montre, très vivante, l'effigie de Segond-Weber ; Mme Vallgren revêt de reliures allégoriques les livres de Flaubert, sculpte des plaquettes de bigoudènes ; Vernier fait le portrait de M. Georges Berger, maître de céans, qu'on voit circuler le chef couvert d'un bonnet d'astrakan ; Vernon a réuni une récapitulation de ses plaquettes et médailles de 1883 à 1907 ; de Henry de Waroquier, des peignes ; d'Achille Cesbron, des tableaux de fleurs comme il en met chaque année au Salon de l'Horticulture, etc.

Les membres de cette Société des artistes décorateurs seront-ils conviés à l'Exposition franco-anglaise qui se prépare et dont M. Dubufe s'occupe avec une ardeur que jalousent les fonctionnaires du commissariat général des Expositions à l'étranger? Des inquiétudes naissent çà et là sur les décisions du Comité, on craint un absolutisme de confrérie plus terrible encore que ne serait le parti pris officiel ; il est à souhaiter que les organisateurs, quels qu'ils soient, fassent abstraction de leur goût personnel, et comprennent que *tout* l'art français doit être représenté dans cette importante manifestation franco-anglaise.

MAURICE GUILLEMOT.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE DU SUD

La Sécession munichoise est cette année comme bien d'autres, l'oasis d'art attendue après l'immense encombrement du Glaspalast. Exposition triée sur le volet, qualité remplaçant avantageusement la quantité, groupement harmonieux, plan logique du bâtiment qui mène sans fatigue votre promenade de l'entrée à la sortie, ce qu'il faut apprécier après le labyrinthe de la Sofienstrasse. Que la Sécession bénéficie donc de la bonne humeur des visiteurs, c'est humain.

Depuis bien longtemps, M. Franz von Stuck ne s'était souvenu qu'il fut un bon peintre avec autant d'à-propos que dans son portrait de ce jeune grand-duc de Hesse qui est un si parfait Mécène, et que dans ce tableautin charmant où deux Espagnols se battent au couteau pour une charmante fille appuyée avec une coquette indifférence contre une colonne sous un portique blanc. Soit une œuvre voulue et méditée, et une de ces « réussites » lyriques qui ne réussissent pas toujours aux plus fiers d'entre les maîtres, car il y faut autant de bonne humeur et de verve que de savoir. Le portrait de Son Altesse peut passer désormais pour le type absolu de l'art matériel de M. von Stuck ; le duel est un échantillon parfait de cette fantaisie audacieuse et brutale qui nous reporte aux meilleurs jours des débuts. Depuis certain Dionysios adolescent, à mi-corps, avec la grappe de raisin violette, ce bel artiste trop peu difficile pour lui-même s'était un peu trop dispersé en tableaux de vente souvent exquis, et jamais nous n'avions eu le plaisir de le voir se surpasser. Avoir obtenu ce résultat, c'est un titre de gloire, même pour une Altesse régnante.

M. Ludwig Dill est toujours le poète mystérieux et subtil des berges et des bosquets de la Amper ; il excelle à dégager la sorte de musique tendre et discrète des troncs fantômes, blancs et droits comme des tuyaux d'orgue, dans la molle immobilité des feuillages noyés par une sorte de pénombre glauque.... Cela ne se décrit ni ne s'explique ; c'est une œuvre de douce hallucination devant des sites fort quelconques : un bouquet de trembles, une crevasse de terrain sablonneux, qui deviennent matière à d'exquises dissonances et réalisent le tour de force de mettre une exécution matérielle d'une ampleur complètement belle au service des plus fugaces rêveries.

M. Hugo von Habermann, quoique un peu moins heureux que l'année précédente (oh ! ce certain pastel brun, gris et rose !), ne tend pas moins à devenir l'un des plus grands noms de l'art contemporain munichois. Le portrait de sa mère est une forte chose, et son modèle demi-nu ro[illegible] milieu d'oripeaux une chose significative. Significative [illegible] de ce malaise qu'éprouvent certains des plus doués parmi les artistes d'aujourd'hui à peindre n'importe quoi sous prétexte d'unique intérêt pour la facture en soi.... Il re[illegible] de M. Habermann le souvenir d'une facture impressionnante, ce qui est tout autre chose qu'impressionniste. [illegible] un peu trop dans les mêmes données, je crains qu'il ne soit jamais pleinement le grand artiste [illegible] virtualités se débattre en lui. Même impression avec M. Albert von Keller dont est connue la complaisance aux névroses et aux neurasthénies, mais qui se répète, se répète et, quand il ne se répète pas, est mauvais à plaisir comme dans son tableau militaire [illegible]

M. Franz Hoch, nature malléable et mal satisfaite d'elle-même [illegible] du Luitpoldgruppe [illegible] la Sécession, influencé tantôt par celui-ci, tantôt par celui-là, sans arriver jamais à se posséder définitivement. Cette fois, il subit l'ascendant de l'impressionnisme français à travers son compatriote M. Palmié et conçoit des neiges selon cette recette avec une mise en scène à la [illegible]. Quel dommage pour un si bel artiste que cette perpétuelle manie de regarder chez le voisin. M. Ludwig Herterich, lui, au contraire, a sa propre recette et n'en sort pas. Il s'en targue même d'une façon paradoxale. Jamais l'absurde principe du « tout est bon à peindre » ne s'est mieux étalé que dans son [illegible] d'hiver et ses *Vieilles chambres* dont le vrai sujet s'appelle « Peint par Herterich ». Si ces messieurs pouvaient donc se douter de ce que à la longue devient obsédante cette prétention à la représentation géniale du rien. Ces parois de [illegible] avec leurs petits groupes [illegible] métriques, où la lumière rit sur les glaces, elles sont prodigieuses, d'accord ! Il ne s'en dégage pas le quart de la poésie de telle petite chambre du vieux de Schwind où une jeune fille vient d'ouvrir la fenêtre pour [illegible] l'aurore comme on disait de ce temps-là. Je ne parle pourtant que de la chambre, sans la jeune fille.

Voici Mme Hélène von Beckerath influencée par les bons peintres bretons de Paris ; M. Oscar Graf avec son château hollandais abandonné dans l'automne de ses [illegible] et de ses charmilles d'ambre blond ; M. Max Buri avec toute la brutalité de rigueur dans le groupe bernois de l'école suisse ; M. Hans von Hayek avec [illegible] de ses paysages d'hiver ; M. Keller-Reutlingen avec son village [illegible] dans la neige ; M. Richard Pietzsch avec une grandiose impression de Florence [illegible] M. Léo Samberger avec des portraits toujours aussi intenses de vie et d'expression [illegible] suisses de tempérament opposé, Albert Welti, vrai héros de Gottfried Keller et [illegible] M. Franz Skarbina avec un intérieur assoupi et éteint de [illegible] ; M. Adolphe [illegible] M. Wilhelm Trubner avec les éternels [illegible] M. Charles Vetter avec [illegible] sous la neige ; M. Oskar Zwintscher dont le délicieux portrait de jeune fille [illegible] M. Georges [illegible] avec une

glyptique [illegible] aux fenêtres et portes blanches. Et l'on y sent une âme de poète profondément [illegible] qui ne se paie pas plus de mots et d'intentions que de recettes et de tours [illegible].

Puis, pour finir, deux très grands artistes en des œuvres [illegible]gularité et de profondeur, avec des partis pris neufs et toute l'autoritaire tranquillité de ceux qui se savent indiscutables et vont droit au but par le droit chemin, celui [illegible] du voisin M. Hans Beat Wieland et M. Gustave-Adolphe Fjaestad.

Du premier, une nuit alpestre ponctuée des feux de joie de quelque Deux-Août (fête nationale suisse), qui est encore une des pages capitales de l'histoire de la montagne dans l'art et des aquarelles de neiges et de glaciers de plus en plus savantes et puissantes. Du second, un Suédois, un bord de lac gelé et un bord de ruisseau l'hiver dont la précision scientifique et la conscience respectueuse ne le cèdent qu'à la souplesse de la facture et à la grâce imprévue des tonalités. M. Fjaestad est depuis longtemps l'un des artistes les plus synthétiques de la nature de son pays. Or il tient cette gageure d'être synthétique par la représentation de particularités de détail : un buisson givré, deux mètres d'eau gelée ou vive, lui servent de prétexte et comme de belvédère à l'exposé de tous les charmes et de tous les caractères de l'hiver suédois. Ce sont là miracles à l'art seul possible ; mais rares sont les artistes qui les peuvent exécuter. Depuis le temps qu'il neige, personne ne s'était encore avisé que la neige pût se voir et se peindre de cette façon à la fois strictement réaliste et délibérément décorative.

WILLIAM RITTER.

ANGLETERRE

La vente de la célèbre collection de lord Ashburton pour 3 750 000 francs chez quatre « dealers » de Bond Street : MM. Chas. Davis, Sulley et Cie, Asher Wertheimer et Agnew et fils, a fait grande sensation. La collection était très riche en œuvres des écoles hollandaise et flamande. Cinq portraits par Rembrandt catalogués par Michel, quatre tableaux par Rubens catalogués par Max Rooses, un chef-d'œuvre d'Albert Cuyp, et des beaux spécimens de Terburg, Ostade, Hobbema, Metsu, etc., étaient parmi les œuvres principales. Il y avait aussi une grande toile par Murillo : *Saint Thomas de Villanueva*, qui en ce moment est exposée chez Agnew. Cette toile est beaucoup moins sucrée que tant de tableaux religieux de ce maître, car le saint est représenté comme enfant prêchant à ses petits camarades ; elle ressemble à ses groupes de petits mendiants qui sont les plus estimés par les vrais connaisseurs. La couleur dominante, un gris cendré, rappelle un peu les œuvres du grand maître espagnol Velasquez.

L'exposition d'automne chez MM. Agnew contient aussi deux superbes portraits par Gainsborough, le baron et la baronne de Dunstanville, très délicats en couleur et peints avec une finesse et une fraîcheur délicieuse. Il y a aussi un grand paysage pastoral, provenant de la collection de lord Delaware, qui témoigne de l'influence de Watteau sur Gainsborough, non seulement dans la façon de traiter les arbres, mais aussi, et surtout, dans les figures des deux amoureux à gauche du tableau. — Un des plus beaux spécimens des paysages si pleins d'atmosphère du grand maître anglais John Crome (1768-1821), *Mousehold Heath* paraît plus moderne et beaucoup plus vrai que les deux Constable, dont un — le *Salisbury Cathedral* — est un peu photographique. L'autre *Dedham* [illegible] est meilleur et possède un charme véritable dans l'arrangement décoratif des masses des arbres sombres. Un Raeburn, *Sir William Maxwell*, plein de vigueur, et deux portraits de Reynolds, grandeur naturelle, *Countess* [illegible] debout et *Countess* [illegible], assise, sont les plus remarquables parmi les autres portraits.

Quoique de dimensions plus petites, plus intéressant encore est Reynolds dans l'exposition actuelle chez MM. Shepherd frères (27, King Street, S. James's). Ce [illegible] du jeune William Lamb — qui est devenu le deuxième lord Melbourne — est une des rares études à l'huile faite sur papier par ce grand maître, et, si le fond en est la cause ou non, cette étude conserve la fraîcheur et la couleur beaucoup mieux que tant de ses toiles. M. Shepherd, qui a fait des recherches approfondies dans le domaine de la peinture britannique des XVIIe et XVIIIe siècles, et a tiré de l'oubli tant d'artistes indûment négligés, expose encore un portrait décoratif de la duchesse de Grafton par W. Wissing — l'élève habile de sir Peter Lely ; les portraits de Count of Pembroke et de la petite princesse Marie, fille de Charles Ier, par William Dobson (1610-1646), qui, s'il n'était pas mort si jeune, aurait été un rival digne de son contemporain Van Dyck. A part les autres tableaux intéressants par les maîtres anglais, il y a chez M. Shepherd un portrait vigoureux du peintre lui-même, on suppose par J. Ducroux, l'élève de Greuze, est très probablement l'auteur du portrait présumé de Robespierre dans la collection de lord Rosebery.

Parmi les nombreuses expositions de l'art moderne qui sont inaugurées depuis le mois dernier, la plus importante est celle de la Goupil Gallery (5, Regent Street), où quatre belles salles sont remplies d'œuvres intéressantes. M. Brangwyn est représenté par le tableau *le Chaudronnier* et un de ses paysages sérieux et décoratifs. M. Orpen, par un chef-d'œuvre, *la Nuit* : un intérieur avec la silhouette d'une jeune personne assise à la fenêtre, admirable comme composition, dessin, couleur et valeur. M. Joseph Oppenheimer, par une impression pleine de lumière, où vibre la joie de vivre, de la Tamise pendant les régates d'Henley. M. Le Sidaner, par une belle « vista » de *la Terrasse*, pleine d'atmosphère et inondée de lumière. MM. Aman-Jean, Besnard, Blanche, Lavery, George Henry et Prinet, par des portraits. MM. Émile Claus, Henri Martin, Geo Buysse, Peppercorn, Wilson Steer, José Weiss et Van Anrooy, par des paysages. Le *Baiser* de Gaston La Touche se range parmi ses bons tableaux. M. Charpentier expose un recueil de plaquettes charmantes et M. Naoum Aronson des bronzes et des marbres qui sont très admirés, surtout le Beethoven imposant par la puissance d'expression et la *Tête d'Enfant* d'une délicatesse raffinée où la chair enfantine est si merveilleusement rendue.

L'exposition du « New English Art Club » contient aussi de belles œuvres de William Orpen, qui, malgré sa jeunesse, a été élu récemment professeur d'art à Dublin ; de M. Henry Tonks, sous-professeur à la célèbre école « Slade », qui se surpasse dans son portrait décoratif *la Cage à l'Oiseau*,

une composition d'une beauté réelle et co[illegible] comme couleur qui peint au soleil et [illegible] formes avec la luminosité coloristique de M. Wilson Steer, qui donne des impressions éclatantes de Menton [illegible] M. Sargent, dont l'habileté paraît un peu superficielle en comparaison avec les œuvres [illegible] de M. Bellingham Smith, de Frederick Brown, professeur à la Slade. Des dessins admirables de M. Muirhead Bone, Augustus John et Mlle Enid Jackson.

A l'Institut des Oil Painters [illegible] de M. [illegible] par M. James Guthrie [illegible]

A[illegible] royale des Artistes britanniques, on ne peut [illegible] M. [illegible] Wynford Dewhurst [illegible]

[illegible]

SUISSE

Les Salons d'automne, grands et petits, se multiplient en Suisse avec une allégresse qui serait plus réjouissante encore si les amateurs mettaient à acheter de belles choses autant d'empressement qu'on en met à les leur offrir. Hélas ! la demande est loin d'être aussi abondante que l'offre, et l'on ne peut qu'admirer le zèle avec lequel nos artistes suisses s'appliquent à faire apprécier leur effort par un public de plus en plus indifférent.

A Soleure, cependant, où la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses a ouvert, de la mi-octobre à la mi-novembre, une exposition assez considérable (287 numéros au catalogue), les achats ont été, me dit-on, assez nombreux et beaucoup plus importants qu'à Genève. Il est inutile de parler longuement ici de cette exposition, d'ailleurs intéressante et variée. Les exposants sont à peu près les mêmes qu'à l'exposition municipale de Genève dont je vous ai entretenu à deux reprises, et l'on ne saurait prétendre que leur talent se soit renouvelé ou leur manière modifiée dans les six semaines qui ont séparé l'ouverture des deux Salons. Je me borne donc à signaler quelques artistes dont je n'ai pas eu l'occasion de mentionner les noms à propos de l'exposition de Genève.

Parmi les paysagistes, M. Alfred Rehfous (Genève) expose trois belles toiles où le sentiment intense et mélancolique de la nature, par lequel se distingua toujours cet artiste, semble servi par une facture de plus en plus large et sûre. Trois jeunes peintres de l'« École bernoise », MM. Cardinaux, Linck et Bolens, se font remarquer par les qualités originales, dans la solide phalange des paysagistes qui suivent le drapeau de M. F. Hodler. Les trois paysages de M. H. Emmenegger (Lucerne) ont été particulièrement appréciés, autant pour leurs belles qualités d'exécution solide que pour leurs mérites d'impression pittoresque ou d'émotion artistique. M. S. Righini(?) [illegible] que nous apprécions comme peintre de figure attentif et consciencieux, se révèle paysagiste délicat dans son [illegible]

On a retrouvé avec plaisir à Soleure les bébés si vivants et si naïvement vrais de M. L. de Meuron (Neuchâtel), les chevaux si intimes du bon animalier [illegible] et ces jolis croquis de vie populaire et familiale où M. Gustave de Beaumont sait mettre, avec beaucoup de sentiment, tant de distinction à la fois et de charme.

La Société des aquarellistes vaudois, que préside le peintre Hermenjat, a ouvert à Lausanne, dans la salle de la Grenette, la deuxième exposition des œuvres de ses membres. Elle a obtenu un succès mérité par la belle tenue de l'ensemble et par la réelle originalité artistique de certains envois.

Il faut mentionner en première ligne la très remarquable exposition de M. Abraham Hermenjat, un de nos meilleurs paysagistes [illegible] des intensités, des vibrations, des subtilités de couleur que l'on pouvait [illegible] la peinture à l'huile.

On a [illegible] de M. W. [illegible] qui révèlent chez ce jeune artiste un vrai tempérament de coloriste. Les vieilles villes suisses de M. Jacques O[illegible] aux rues pittoresques, aux balcons fleuris et aux vastes auvents, avec leurs murailles antiques envahies par les arbres verdoyants de la campagne voisine, ont beaucoup plu, tant par le choix pittoresque des sujets que par la sobriété et la sûreté avec lesquelles l'artiste a su les traiter.

Les envois plus inégaux, mais non sans mérite, de MM. Bersier(?), Ch. Koch(?), Burnat, Huguenin, Lassonquette, T. Strong, etc., etc., complétaient cette aimable manifestation artistique, à laquelle le public [illegible] son intérêt [illegible] et par ses achats.

Un des meilleurs peintres vaudois [illegible] M. Alexis Hugonnet (de Morges), a fait au Musée Jenisch, à Vevey, une exposition de soixante-cinq toiles et d'une vingtaine [illegible] dessins qui résument sa production artistique de ces six dernières années. C'est bien un peintre, et non pas un savant ou un théoricien subtil, qui s'y révèle d'emblée par l'heureuse sensualité, trop rare en nos cantons, de la vision et du faire. Il y a dans ses études de nu (*la* [illegible]) et dans ses portraits [illegible] un sujet [illegible] un ragoût [illegible] qu'on rencontre trop rarement chez nous.

[illegible] les impressions [illegible] de distinction et de [illegible] suisses [illegible] diminuent un peu, sans disparaître complètement, pour faire place à des recherches plus subtiles de lumière filtrée [illegible] M. Hugonnet [illegible] d'analyste, où tant d'autres peuvent l'égaler, pour [illegible] pantes dans ses premières œuvres.

***

[illegible] faits par la ville de Genève à la clôture de l'Exposition municipale, signalons les deux plus im[illegible] oration du Musée National à Zurich (*la Retraite*

de Mantegna [illegible] de [illegible] francs. La ville a [illegible] le beau groupe de marbre *le Printemps*, du jeune sculpteur Ch.-A. Angst, [illegible] dernière chronique. Ces deux belles œuvres d'art feront l'ornement du nouveau Musée d'art et d'histoire, dont les installations avancent, lentement mais sûrement, vers leur conclusion.

GASPARD VALLETTE.

ORIENT

Les Origines de la Sculpture turque.

L'ACCUEIL fait par la presse française et étrangère — notamment par le *Journal des Débats* de Paris et la *Critique* de Bruxelles — aux dernières études que j'ai publiées dans *l'Art et les Artistes* sur *la Peinture arabe* et *les Origines de la Peinture turque* m'engage fortement à poursuivre, mois par mois, en cette Revue, l'histoire de l'art musulman en général, de l'art turc en particulier, et ce, non plus en des notes prises au jour le jour, mais en un ensemble précis de documents accumulés. Résumant l'esthétique d'un art, d'un artiste, d'une époque, d'un pays, ces chroniques offriront, ainsi, au bout d'un certain temps, un tableau aussi complet que possible des arts orientaux. Indépendantes les unes des autres, mais formant chacune un tout complet, elles se suivront comme les chapitres d'un livre qui retracerait l'histoire esthétique des arts musulmans.

La suspicion qui — comme nous l'avons vu — pesa jusqu'à la fin du siècle dernier sur la peinture turque, s'appesantit plus longuement et plus lourdement encore sur la sculpture ottomane.

On n'a qu'à parcourir la Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, l'Égypte, l'Arabie, la Mésopotamie, tous les pays, en somme, soumis aux lois de l'Islam Sunnite, pour se convaincre qu'il n'existe en aucun endroit public un marbre représentant un personnage saint, reproduisant un héros, rappelant un glorieux fait d'armes.

Il n'y a guère longtemps que la statue équestre d'Ismaïl Pacha, khédive d'Égypte, mort en 1879, s'est élevée sur une des principales places du Caire. Mais l'exemple n'a pas eu encore d'imitateurs en Turquie.

Pénétrez dans les quatre cent soixante mosquées de Constantinople, et dans toutes celles, innombrables, des provinces ottomanes, vous n'apercevrez pas un tableau sur les murs, vous n'aurez pas lieu de vous arrêter devant une œuvre taillée dans la pierre ou le marbre.

Les Musulmans sont allés plus loin. Leur culte interdisant la vénération des images saintes, ils ont — dans toutes les églises du Bas-Empire converties, soixante ans après la conquête de Constantinople, en lieux de prières pour les croyants — marouflé avec des toiles grossières, recouvertes de badigeon, les superbes mosaïques byzantines rehaussant sur fond d'or l'éclat de leurs couleurs et le fini de leur art ; la loi — affirmait Selim I qui, en dépit des traités, opéra cette conversion — « ne disant pas que d'aussi beaux édifices dussent être plus longtemps profanés par l'idolâtrie ». Il ordonna, alors, de recouvrir les mosaïques et de briser les marbres qui, à ses yeux de khalife, représentaient cette idolâtrie. Les mêmes faits se répétèrent sous le règne suivant, lorsque Suléïman le Magnifique, continuant l'œuvre de son prédécesseur, fit dans son immense empire, transformer en mosquées toutes les églises des villes conquises, depuis Rhodes à Temeswar, depuis Ofen à Koron.

Sainte-Sophie, notamment, se ressentit, d'une façon toute spéciale, de la mesure anti-artistique. Dans le cours des restaurations entreprises de 1847 à 1849, sous Abdul-Mesdjid, l'architecte Fossati eut l'idée de découvrir les mosaïques de la coupole et d'en prendre copie, avant de reposer les grandes étoiles dorées qui les masquent aux yeux. Quelques-uns de ces admirables chefs-d'œuvre publiés à Berlin, en 1854, par Salzenberg, dans son ouvrage sur Aghia-Sophia, *Alt Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, font entrevoir quels trésors sont cachés sous ces toiles grossières qui privent ainsi l'art chrétien des premières pages de sa mosaïque et des œuvres de foi de ses artistes primitifs.

Le regret de cette privation se fait sentir d'autant plus vivement que l'architecte italien, froissé des procédés de Salzenberg qu'il accusait de lui avoir soustrait le résultat de ses recherches et de son labeur, a toujours conservé, inédite, en ses cartons, l'unique et superbe série de ces copies artistiques, tenue encore secrète par ses héritiers, conformément au vœu qu'il en avait exprimé.

On rencontre bien, dans l'intérieur de l'Anatolie, quelques rarissimes statues profilant leur blancheur sur les monts verdoyants, mais elles ne doivent d'avoir été épargnées qu'aux légendes superstitieuses qui s'y rattachent. A Gul-Bahar, près de la source qui alimente d'eau le village de ce nom, se dressent les marbres d'un homme et d'une femme, — deux mauvais produits de la décadence romaine. La tradition veut que ce soient là des amants, génies gardiens des eaux de la montagne. A Ivriz, au pied du Taurus, un monument célèbre ne doit qu'à une raison semblable d'être encore debout sur son socle. A Magnésie, sur les hauteurs, Niobé, intacte, en marbre laiteux, continue à pleurer ses enfants, parce que, au dire des indigènes, les larmes de cette inconsolable mère ont formé le fleuve Hermès, indispensable à la culture du pays.

Une colonne en granit, — monument commémoratif que le camp russe fit ériger en 1833 sur le Bosphore, à la pointe du cap Selvé-Bournou, — une pyramide également en granit, élevée en 1856, à Michan-Tach, — banlieue de Pérà, — par les Anglais, en souvenir des soldats morts pendant la guerre de Crimée, sont les deux seuls spécimens de sculpture que je connaisse exposés, publiquement, à Constantinople et dans les environs.

C'est en Turquie, pour le coup, qu'on est à l'abri des inaugurations.

Les monuments qu'on y élève à la mémoire des morts sont des *turbés* (mausolées) pour les sultans, les sultanes et les princes impériaux, des fontaines, des bibliothèques, des hospices, des *hans* (caravansérails) et des *medressés* (écoles) pour les particuliers qui ont mérité du pays.

Si, en 1872, il n'existait presque pas encore, à Stamboul, des peintres turcs de quelque renom, il a toujours existé des grands peintres étrangers habitant la ville ou de passage à Constantinople. Rien de pareil pour les sculpteurs. Il ne s'y trouvait ni d'indigènes, ni d'étrangers. Aussi, un amateur de marbres n'avait d'autres ressources qu'une visite au musée ottoman, ce cimetière des antiques, ou

une visite au cimetière latin, ce musée des modernes. C'est là, en effet, qu'on pouvait seulement admirer de merveilleuses œuvres d'art — bustes, stèles, urnes, tombeaux — que des catholiques, frappés de deuil, commandaient en France ou en Italie pour le caveau de leur famille ou le tertre d'un être cher.

Ce n'est qu'en 1878 que la sculpture fit son apparition à Constantinople, et l'on peut avancer, hardiment, que la renaissance de cet art en Turquie — en l'occasion *naissance* serait le mot juste — est due à l'initiative de E. Osgan Effendi. Voilà vingt trois ans que cet artiste professe à l'École impériale des Beaux-Arts avec une énergie et une vaillance qui ne font que confirmer la foi qu'il a en son idéal. Son cours, — l'unique classe en Orient où la sculpture est enseignée, — d'abord très peu fréquenté a vu, d'année en année, s'accroître le nombre des élèves. C'en est au point que la sculpture comporte aujourd'hui trois sections aux Beaux-Arts, et qu'Osgan Effendi s'est trouvé dans la nécessité — n'y pouvant suffire à lui tout seul — de joindre à son enseignement celui des sculpteurs Behzad et Ihsan Beys, tous deux Ottomans. Quant aux [illegible] — pour ne citer que des Turcs — le jeune maître [illegible] Mezmoun Izzet Ebou Cheneb Bey, qui s'est acquis une situation très enviée dans la sculpture décorative; Bochnakian Effendi, un jeune dont les débuts sont gros de promesses; Mehmet Bahry Bey, Murtazza Effendi, Missak Nichanian et Ohannes Takahdjian qui ne tarderont guère, j'en ai la conviction, à faire parler d'eux en Europe.

La place n'est pas ici pour prôner, comme il convient, le talent d'Osgan Effendi. Dans une étude consacrée entièrement à son talent, je reviendrai sur cet artiste à qui l'on doit des œuvres du tout premier ordre, notamment une réplique en marbre du « Sarcophage des Pleureuses », le buste de M. Vincent Caillard et le monument élevé au cimetière de Haidar Pacha, en Asie, à la mémoire du chevalier Princeg de Herwald et de sa femme : admirables médaillons en bronze d'un art consommé et d'un mouvement si intense que les personnages semblent renaître à la vie sur leur propre tombeau.

ADOLPHE THALASSO.

Échos des Arts





LES GROUPES DE GARDET POUR L'AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE

La décoration de la porte Dauphine. — Nous donnons ici la reproduction des deux superbes maquettes des groupes de cerfs qui, espérons-le, orneront bientôt la porte Dauphine, porte par où passe, on peut le dire, l'Univers entier, et dont la modeste apparence d'entrée de parc particulier contraste trop vivement avec le somptueux aspect du seuil des Champs-Élysées flanqué de ses chevaux de Marly.

M. le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts a cru devoir, et on ne peut que l'en féliciter, commander à M. Gardet ces deux groupes de si belle allure décorative et qui, dressés sur des socles couverts de feuillage, semblent prêts à bondir et à s'élancer vers l'épaisseur du bois, saisis d'effroi au passage tumultueux des automobiles.

L'habile sculpteur travaille en ce moment à l'exécution définitive des sujets, et, les modèles une fois terminés, M. Dujardin-Beaumetz en fera don à la Ville de Paris, sous ces conditions que la Ville, à laquelle appartient la décoration de ses promenades, se chargera des frais de la fonte, de la patine dorée nécessaire, et de la pose de ces deux superbes groupes.

Nous serions bien surpris si la Ville n'accueillait pas ce présent royal avec le plus joyeux empressement.

❦

L'École des Beaux-Arts et des Sciences industrielles de la ville de Toulouse a organisé des ateliers des Arts du

bois, dirigés par M. le professeur Jean Rivière, sculpteur statuaire, secondé par MM. Auriol, contremaître ébéniste ; Grand, contremaître menuisier en fauteuils ; Parayre, contremaître sculpteur.

La durée de l'apprentissage est de trois ans.

Dix heures de présence consécutives à l'École sont réparties comme suit : travail manuel à l'atelier de 8 heures à 10 heures du matin ; classe d'art industriel de 10 heures à midi ; reprise du travail manuel de 2 heures à 6 heures du soir ; classe de dessin graphique de 6 h. 15 à 7 h. 45 du soir.

Chacun des apprentis recevra par jour de présence une rémunération de 0 fr. 25 la première année, de 0 fr. 50 la deuxième, de 1 franc la troisième.

L'anniversaire de Canova. — L'Italie célébrait le mois dernier le cent cinquantième anniversaire du grand statuaire Antoine Canova, né à Possagno (province de Trévise) le 1er novembre 1757, mort à Venise en 1822. A l'encontre de beaucoup d'artistes, Canova goûta pendant sa vie toutes les joies du triomphe. Les empereurs, les rois, les princes l'aimèrent pour son génie.... Et les princesses également, ainsi que l'atteste la magnifique Vénus Borghèse, pour laquelle, libre de tout voile, posa la belle Pauline Bonaparte. Quant au peuple, il l'adora pour son patriotisme et sa générosité. Son œuvre est considérable. Elle apparaît comme un léger reflet de l'antique, et il s'en dégage une impression de grâce élégante et voluptueuse. Son talent s'égare et sa rare habileté d'exécution disparaît lorsqu'il veut exprimer des sujets violents ou d'un héroïsme mouvementé. Il fut avant tout le sculpteur de la grâce un peu maniérée, comme Prudhon en fut le peintre.

Nous reproduisons ici une des œuvres les plus charmantes du célèbre sculpteur : la figure de la danseuse du [illegible] Corsini, à Rome.



Palais Corsini, Rome.

CANOVA — DANSEUSE

On annonce pour le Salon d'automne de l'an prochain une très importante exposition d'art allemand moderne (peinture, sculpture, gravure, art décoratif). Une Société a été fondée dans ce but, dont le président est le baron von der Heydt, de Elberfeld, le directeur artistique le peintre Ludwig Dill, professeur à l'Académie de Carlsruhe, et l'administrateur le Dr Denekers, directeur du Musée de Crefeld. Le délégué à l'organisation de l'exposition est M. Étienne Avenard, publiciste à Paris.

Il est question aussi d'une exposition d'art hollandais dont s'occupe notre distingué collaborateur P. Zilcken ; la présidence du Comité serait offerte au maître célèbre J. Israëls.

Une des plus importantes expositions de province est sans nul doute celle de la Société des Amis des Arts de Nantes ; en même temps que l'annonce de la dix-septième exposition qui ouvrira le 31 janvier 1908, nous recevons la liste des œuvres vendues pendant l'exposition de 1907 ; elles étaient signées ; René Ménard, Etcheverry, Cottet, Caro Delvaille, Geoffroy, Ten Cate, Maillaud, Marret, Lepère, Ranft, Maufra, Dezaunay, etc.



M. Dujardin-Beaumetz, dont on ne peut que louer l'intelligent éclectisme, vient d'acquérir pour le Musée du Luxembourg une des plus belles toiles de Claude Monet, une vue de la cathédrale de Rouen.

On a inauguré le mois dernier le monument élevé sur le terre-plein de l'Ambigu au baron Taylor. Le monument est l'œuvre du sculpteur Tony Noël et de M. Moyaux, architecte, membre de l'Institut. La cérémonie était présidée par M. Viviani, ministre du Travail, assisté des cinq présidents des cinq Sociétés fondées par le baron Taylor.

Augustin Quérol, le célèbre sculpteur catalan, sur lequel nous avons publié une étude très complète dans le nº 17 de *l'Art et les Artistes*, vient d'obtenir un nouveau succès dans l'Amérique espagnole. Il y a quelque temps il triomphait dans les concours internationaux de Bolognesi, à Lima, et de Garibaldi, à Montevideo.

Maintenant, il est victorieux à Guayaquil (Équateur), dans un concours auquel prenaient part des sculpteurs étrangers du plus grand mérite. En effet le gouvernement, désireux d'élever un monument aux bienfaiteurs de la patrie, avait fait appel à des artistes français, italiens, allemands, etc.

La nouvelle œuvre de Quérol mesurera 25 mètres de haut et son prix s'élèvera à 400 000 francs.

❧

Les récompenses à la VIIe Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise. — Le jury a voté les treize grandes médailles d'or suivantes :

MM. Baertsoen (Belgique), *le Dégel à Gand.*— Brangwyn (Angleterre), *Santa Maria della Salute.*— Cottet (France), *Mer sauvage.* — Dampt (France), *Tête de petit enfant.* — Israels (Pays-Bas), *Marée haute.* — Knirr (Allemagne), *Portrait de famille.* — Kustodieff (Russie), *Portrait de famille.*— Lagae (Belgique), *Mère et enfant.* — Laszlo (Autriche-Hongrie), *Portrait de ma femme.* — Laurenti (Italie), *l'Ombre.* — Ménard (France), *la Baie d'Ermones.* — Munthe (Norvège), *l'Entrée de ma maison.* — Sargent (Angleterre), *Portrait des dames Acheson.*

Avaient été mis hors concours : MM. Besnard, Guglielmo Ciardi, Walter Crane, Carolus Duran, Mancini, Luigi Nono, Roll, Raffaelli, Rodin et Stuck.

M. Lalique a obtenu une grande médaille d'or pour sa collection de joyaux.

❧

Nous sommes acheteurs au prix de 2 francs l'exemplaire des numéros 6, 7, 8, 10, 11, pourvu qu'ils nous soient retournés franco 90, avenue des Champs-Élysées, et en bon état.

❧

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Galerie Pellet, 51, rue Le Peletier. — Exposition Louis Legrand, jusqu'au 20 décembre.

Grand Palais. — Cinquième Salon de l'École française, en janvier et février. S'adresser à M. de Plument, président, 24 *bis*, rue Boislevent.

Musée des Arts décoratifs. — Troisième exposition des Artistes décorateurs, jusqu'en décembre 1907.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse.
2 au 14 décembre : L'atelier Sisley.
16 au 28 décembre : Portraits d'hommes.

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris. Exposition de la dernière œuvre de L. Alma Tadéma, *Caracalla and Geta* ; 175 et 176, New Bond Street, à Londres ; 299, Fifth Avenue, à New-York.

Tableaux des Écoles modernes française et hollandaise.

Chez Georges Petit, 8, rue de Sèze.

Grande Galerie :

8 au 31 décembre : *Société internationale.*
1er au 21 janvier : *Femmes artistes.*
4 au 17 février : *Arts réunis.*
18 février au 8 mars : *[illegible] français.*
3 au 12 mars : *[illegible]*
13 mars au 9 avril : *[illegible]*
22 janvier au 3 février : *Miniaturistes et Arts précieux.*
16 au 30 avril : *Pastellistes.*
1er au 12 mai : *[illegible]*
11 au 30 juin : *[illegible]*

Petite Galerie :

1er au 31 décembre : *[illegible]*
1er au 15 janvier : *[illegible]*
16 au 31 janvier : *[illegible]*
1er au 15 février : *[illegible]*
16 au 29 février : *[illegible]*
1er au 15 mars : *[illegible]*
16 au 31 mars : *Frantz Charlet.*
1er au 15 avril : *Walter Gay.*
16 au 30 avril : *Henri Duhem.*
1er au 15 mai : *Cachoud.*

Nouvelle Galerie :

1er au 15 février : *Max [illegible].*
16 au 29 février : *Boggs.*
16 au 31 mars : *[illegible]*
1er au 15 avril : *Eugène Cadel.*
1er au 15 mai : *Dauphin.*

DÉPARTEMENTS

Angers. — Dix-huitième exposition de la Société des Amis des Arts, jusqu'à février 1908.

Biarritz. — Palais Bellevue. Troisième exposition de la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz, jusqu'au 25 décembre.

Cannes. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts et d'Art industriel, du 31 janvier au 10 mars 1908. Dépôt des œuvres chez Ferret, 30, rue Vaneau, jusqu'au 10 décembre.

Nantes. — Société des Amis des Arts, dix-septième exposition, du 31 janvier au 15 mars 1908. Envoi des notices, avant le 18 décembre, 10, rue Lekain ; dépôt des ouvrages, du 16 décembre au 3 janvier, chez M. Robinot, 50, rue Vaneau.

ÉTRANGER

Athènes. — Concours international pour l'érection d'une statue de Constantin Paléologue, à Athènes. Concours à deux degrés : 1° du 18 au 28 juin ; 2° du 23 au 28 octobre 1908. Envoi des maquettes à l'Académie de France, à Rome : 1° avant le 15 juin ; 2° avant le 20 octobre 1908.

Florence. — Troisième exposition des Beaux-Arts des artistes italiens, jusqu'au 30 juin 1908.

Londres. — New-Gallery. Société internationale de sculpteurs, peintres et graveurs ; expositions en janvier, février et mars 1908 : 1° œuvres des membres et autres artistes ; 2° portraits de jolies femmes. Envoi des œuvres à Londres, à MM. Bourlet et fils, 17-18, Nassau-street, Middlesex Hospital, du 10 au 20 décembre 1907.

Monte-Carlo. — Seizième exposition internationale des Beaux-Arts de la principauté de Monaco, de janvier à avril 1908. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Jacquier, secrétaire général, 50, rue Vaneau.

MUNICH. — Glaspalast. Exposition des Beaux-Arts de l'*Association des Artistes de Munich*, du 1er juin à fin octobre.

NEW-YORK. — Académie nationale, exposition d'hiver du 14 décembre 1907 au 11 janvier 1908.

PRAGUE. — Exposition française organisée par la Société des Artistes tchèques. La peinture française au XIXe siècle.

ROME. — Société des Amateurs des Beaux-Arts. Salle del Palazzo Via Nationale. Exposition internationale du 10 février au 15 juin 1908. Envoi des œuvres du 10 au 20 janvier. Le président : comte E. di San Martino ; le secrétaire : V. Moraldi.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts, deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au 30 juin. Envoi des œuvres du 16 au 25 mars.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Sandro Botticelli, par ÉMILE GEBHART, de l'Académie française. (Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain.)

La figure de Sandro Botticelli, « complexe, étrange, séduisante, — païenne et mystique, — florentine et souriante avec Laurent le Magnifique et Politien, florentine encore et douloureuse avec Savonarole... », devait tenter M. Émile Gebhart, et l'heure devait fatalement venir où l'historien érudit des *Origines de la Renaissance en Italie* et des *Conteurs florentins du moyen âge* nous entretiendrait, dans son clair et émouvant langage, de celui qui, comme il le dit si bien, reçut de Platon la grâce de son génie et du Dante la lumière de sa conscience.

M. Gebhart, historien sincère et méfiant, ne se contente pas de passer au crible, dans son étude botticellienne, les flottantes opinions de Vasari, et de contrôler avec le plus grand soin les attributions contenues dans le catalogue dressé jadis par Crowe et Cavalcavelle, mais il semble se troubler parfois lui-même, malgré sa rare compétence, devant le mystère de l'œuvre elle-même, et, alors, il s'abrite très noblement derrière l'autorité presque souveraine de M. Hermann Ulmann, de Munich, dont la critique précise et rigoureuse de toutes les peintures de Botticelli défie aujourd'hui toute controverse. Aussi le livre de M. Gebhart s'impose-t-il non seulement à l'attention des lettrés les plus délicats, comme tout ce qui sort de la plume du spirituel auteur de *D'Ulysse à Panurge*, mais encore aux amateurs d'art désireux de trouver un guide sûr à travers les 163 tableaux ou fresques attribués jusqu'ici à l'artiste, et dont 77 seulement ont été réservés comme authentiques dans le catalogue de M. Hermann Ulmann, dont M. Émile Gebhart respecte religieusement les savantes affirmations.

LE GRAND AMIRAL GEORGIOS ANTIOCHENOS AUX PIEDS DE LA VIERGE
(Mosaïque de l'église de la Martorana, à Palerme)
(Extrait de *Croisières*.)

Croisières. (Émile Paul, éditeur, place Beauvau, Paris.) Tel est le titre du volume que publie Mme la comtesse de la Morinière de la Rochecantin, avec une éloquente préface de Guglielmo Ferrero.

L'auteur, qui connaît la mentalité de son époque, a peuplé son ouvrage d'intéressantes images, que commente un texte clair, rapide et précis. Il nous fait visiter tour à tour les côtes de la Dalmatie, Corfou, la Sicile, la Sardaigne, la Corse, l'île d'Elbe, la Tunisie, l'Algérie, Malte. Et ce sont des stations enthousiastes, à l'ombre des murs du palais de Dioclétien, dans les rues de marbre de Raguse, devant les mosaïques de la Martorana, au milieu des ruines de Taormine.... Parfois s'encadrent, dans la description rapide et un peu sèche des choses entrevues, des pages d'un charme de style très pénétrant. Jugez d'après ces quelques lignes détachées du chapitre sur Corfou :

« ...Il règne autour de nous une paix souveraine, la grande paix nocturne dont on ne sent bien toute la profondeur un peu angoissante qu'ainsi, au loin, sur l'eau.... Il n'y a même pas pour la troubler le bruit que font les flots en se brisant sur le rivage. Du silence plane autour de nous ; il semble que nous le respirons et que nous le touchons.... Puis, la vie suspendue palpite bientôt au ciel. Et voici que maintenant la nuit est en fête. De la lumière court sur les vagues ; des fleurs phosphorescentes éclosent autour du yacht, et il traîne après lui une écume étoilée.

« Aux premières lueurs du jour, Corfou surgit des flots devant nous, idéalisée par les souvenirs mythologiques dont la gracieuse Nausikaa, « aux bras blancs », est bien la figure la plus séduisante....

Une documentation photographique très opulente — près de 200 illustrations originales — rend la lecture du livre tout à fait attrayante.

Introduction à l'Esthétique, par J. PÉLADAN. (E. Sansot, éditeur, 53, rue Saint-André-des-Arts.)

Sous ce titre général, *les Idées et les Formes*, l'éminent auteur de *la Décadence latine* poursuit, avec un beau courage et une superbe conscience de style, la série de ses monographies d'art. Parfois, comme dans le chapitre intitulé *le Louvre et le Peuple* (chapitre de haute actualité), l'énergie de l'affirmation est d'une telle éloquence, lors même que parfois un pénétrant parfum de paradoxe s'en exhale, que, pour un peu, sous l'immédiate influence du plaidoyer, on se rallierait définitivement à la doctrine ultra-humanitaire de l'esthéticien, doctrine faite de beaucoup de générosité confiante et peut être d'un peu d'illusion.

Ce petit livre, d'une substance rare, est à lire et à méditer d'un bout à l'autre.

Impressions (Dessinées d'après nature et lithographiées en couleurs), par JACQUES VILLON. (Ed. Sagot, éditeur, 31 *ter*, rue de Châteaudun.)

Sous ce titre, M. Villon publie un fort bel album, d'une couleur d'art très originale, et qui marque une intéressante évolution dans le talent de ce jeune et brillant artiste.

Les Villes d'Art célèbres. — Vient de paraître : ***Gênes,*** par JEAN DE FOVILLE, sous-bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale. Un volume petit in-4 avec 130 gravures. Broché : 4 fr. ; relié : 5 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

Si *Gênes* doit beaucoup de sa gloire à l'importance de son port et à sa vitalité moderne, elle est aussi, parmi les *Villes d'Art*, l'une des plus complexes et l'une des plus romanesquement belles. Il y a dans ses quartiers les plus fiévreux des asiles de silence où l'on goûte la surprise de voir dormir des églises anciennes, séduisantes comme des joyaux et tout imprégnées d'histoire. Son activité a pour théâtre ce dédale de rues sombres qui serpentent entre d'immenses demeures parées d'exquis bas-reliefs de marbre. Ses palais de marbre du XVIe siècle, d'une célébrité légendaire, sont les plus féeriques de la Renaissance. Enfin, à cet ensemble de trésors artistiques si divers, s'ajoute le charme naturel de tous les jardins suspendus qui parent l'amphithéâtre de la cité et l'éclat de cet horizon de mer et de montagnes qui l'enveloppe.

Ce sont tous les siècles de la vie artistique de *Gênes* — encore vivants au milieu de l'activité pittoresque de la vie moderne — que l'auteur a voulu réveiller et que l'abondante illustration met sous les yeux mêmes du lecteur. Ces monuments splendides ne sont isolés ni du passé qui les explique ni de la nature qui les encadre. Nous ne doutons pas que le public ne trouve à lire ce livre, écrit avec beaucoup de goût et de compétence, le même plaisir que le voyageur prend à saluer cette ville pleine de lumière, de richesses et d'art.

Les Villes d'Art célèbres. — Vient de paraître : ***Grenoble et Vienne,*** par MARCEL REYMOND. Un volume petit in-4 avec 118 gravures. Broché : 4 fr. ; relié : 5 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

Le succès de la collection *les Villes d'Art célèbres* n'a fait que s'accroître, surtout depuis qu'elle a eu l'idée d'ajouter aux grandes villes européennes, déjà bien connues de tout le monde, toute une suite de nos admirables villes françaises tant ignorées.

Le nouveau volume consacré à *Grenoble* et à *Vienne* révélera le Dauphiné artistique à tout un monde d'artistes et d'amateurs qui ne connaissaient encore de cette admirable région que ses beautés naturelles.

Ce sera une surprise de voir, grâce à une illustration des plus artistique et des plus complète, quels trésors contient cette province inconnue, où s'écrit toute une partie de l'histoire de l'art français depuis l'époque romaine jusqu'à nos jours.

Sans doute on sait ce qu'a été *Vienne* à l'époque romaine, une des premières sinon la première ville de France. On sait moins l'importance des premiers temps chrétiens en Dauphiné, et l'un des grands intérêts de ce livre sera l'étude de monuments tels que la chapelle de Saint-Laurent de Grenoble et Saint-Pierre de Vienne, que M. Reymond, avec réserve mais par des arguments qui semblent emporter la conviction, considère comme datant des premières années du VIe siècle, et comme étant ainsi le plus ancien monument chrétien de la France.

La période du moyen âge est splendidement représentée en Dauphiné soit par des monuments romans tels que Saint-André de Vienne soit par des monuments gothiques tels que Saint-Maurice de Vienne dont la façade est, au point de vue de la sculpture, une des plus merveilleuses œuvres créées par le XVe siècle.

Puis c'est la Renaissance qui, grâce au voisinage de l'Italie, s'épanouit à *Grenoble* comme dans les châteaux de la vallée de la Loire et crée le délicieux Palais de Justice de Grenoble avec ses charmantes sculptures et ses incomparables boiseries.

Enfin le XVIIe siècle lui-même resplendit à *Grenoble*, grâce aux princes de la maison de Lesdiguières qui ont gouverné cette province pendant tout un siècle.

Il n'est pas inutile d'ajouter que le volume se termine par l'étude du Musée de Grenoble qui, au point de vue des peintures surtout par son *Saint Grégoire* de Rubens peut être considéré comme un des plus beaux musées de France.

Il est heureux qu'un tel ouvrage ait été confié à une personnalité aussi éprise de son sujet que M. Marcel Reymond, dont tout le monde connaît le goût et l'érudition ; le véritable culte que l'auteur professe pour sa province venant s'ajouter à sa compétence artistique font de ce volume de poète et de savant un des plus intéressants et des plus vivants de la collection.

DIVERS

Nouveaux cahiers de jeunesse, par ERNEST RENAN. (Calmann-Lévy, éditeur.)

Le Démon secret, par GILBERT DES VOISINS. (Librairie Paul Ollendorff, 50, Chaussée-d'Antin.)

Quarante-huit, essais d'histoire contemporaine, par ROBERT DREYFUS. (Édition des *Cahiers de la Quinzaine*, 8, rue de la Sorbonne.)

Les Joies, par MICHEL PROVINS. (Eugène Fasquelle, éditeur, 11, rue de Grenelle.)

L'Éducation physique et sportive des jeunes filles, par ÉMILE ANDRÉ. (Ernest Flammarion, éditeur, 26, rue Racine.)

Eurynice (poésies), par EMILE DESPAX. (Édition du *Mercure de France*.)

Le Bruit et le Silence (poésies), par LOUIS LEGENDRE. (E. Fasquelle, éditeur.)

Bertha et Reda, ou les Deux Illusions, par ARSÈNE ALEXANDRE. (E. Fasquelle, éditeur.)

Lucinde (roman de théâtre), par Paul Ginisty. (Édition du *M*[illegible])

Dessins inédits de Rouveyre (*Carcasses divines*). (J. Bosc et Cie, éditeurs.)

Blassenay-le-Vieux, par Camille Marbo. (P.-V. Stock, éditeur.)

Le Journal d'un prêtre, par Ferdinand Hamelin, (P.-V. Stock, éditeur.)

REVUE DES REVUES

REVUES ALLEMANDES

Kunst und Künstler. Berlin, Cassirer, VI, 1. — Souvenirs du peintre Wilhelm Truebner. L'école de Leibl (ill.). — Karl Scheffler : Menzel, illustrateur ; son interprétation admirablement étudiée de l'époque de Frédéric le Grand. — Rainer Maria Rilke sur les œuvres récentes d'Auguste Rodin (ill.). — G. Pauli : Les ameublements des grands transatlantiques exécutés par les premiers artistes allemands.

Die Kunst. Bruckmann, Munich, IX, II. — M. F. von Ostini apprécie l'art de Friedrich von Dietz, un des premiers artistes munichois vers 1880. — Le peintre Louis Corinth raconte, dans un style très pittoresque et savoureux, ses souvenirs de Munich et des artistes munichois vers 1880-1890. — Hermann Board : Compte rendu de l'exposition de Dusseldorf. — Souvenirs du peintre Wilhelm Imbner. — Art décoratif : ameublement des transatlantiques allemands, sculptures et porcelaines de Wackerle, orfèvreries le Lettré.

MAX LIEBERMANN — LE MARCHAND D'OISEAUX

Kunst und Decoration. Koch, Darmstadt, XI, 2. — Les photographies artistiques de Nicola Perscheid. — L'œuvre des architectes Campbell et Pullich, de Berlin. — Porcelaines de Copenhague.

Innendecoration. Koch, Darmstadt, oct. 1907. — Le D[r] K. Schaefer sur les ameublements des transatlantiques (nombr. ill.).

Kunst und Handwerk. Munich, 58, 1. — Reproductions d'œuvres d'art décoratif.

Hohewarte. Leipzig, III, 19. — L'école d'art décoratif de Zurich.

Karl Scheffler, *Max Liebermann.* München und Leipzig, R. Piper et Co., 1907. — M. Karl Scheffler, le directeur bien connu de la revue *Kunst und Künstler*, de Berlin, réunit dans cette publication sur Liebermann une rare finesse de sentiment à une connaissance intime de l'œuvre de l'impressionniste berlinois, qui fut applaudi par toute l'Allemagne quand il célébrait, il y a quelques mois, la fête de son soixantième anniversaire. M. Scheffler nous trace d'une main magistrale la genèse de l'éminent artiste qu'est Liebermann ; il nous fait suivre les différentes phases de son œuvre. Enfant de la capitale prussienne, le peintre est pénétré de son caractère actif, froid et intelligent ; il se sent dépaysé à Weimar où il se dégage assez vite de ses professeurs plus ou moins imbus d'esprit romantique. Il se sent porté vers le réalisme : les Belges Pauvels

et Verlat, influencés eux-mêmes de Courbet et de Hengres-Munkaczy seront ses maîtres. Cette soif de la réalité le pousse plus tard vers la Hollande, où il subit l'influence des vieux maîtres et des artistes modernes, puis, en France il éclaircit sa palette dans le sens de Manet et des autres impressionnistes. C'est ainsi qu'il se conquiert à lui-même par des études acharnées et laborieuses, c'est ainsi qu'il devient le chef du mouvement impressionniste en Allemagne. Voilà un petit résumé de la page d'histoire que M. Scheffler nous développe. Mais l'essentiel de son livre se trouve ailleurs : d'un instinct sûr et conscient, il voit dans Liebermann un des phénomènes les plus caractéristiques de cette renaissance artistique qui accompagne le progrès matériel du peuple allemand. Ce n'est que très lentement que l'âme allemande qui vivait dans l'atmosphère de la pensée et du rêve est devenue sensible à la grandeur innée de la forme pure, qui s'est dégagée de toute allusion littéraire ou philosophique. Liebermann est un des premiers artistes allemands qui aient énergiquement suivi cette voie nouvelle. Il poursuit cette grande idée consciemment et énergiquement, en homme du Nord, à travers toutes les polémiques, et ainsi il devient une incarnation de cette nouvelle Allemagne, qui espère à marier la beauté troublante d'un monde rempli de formes et de couleurs à la mâle sévérité de la pensée. Ce *leitmotiv* du livre de M. Scheffler, nous l'entendons continuellement en sourdine, par ci par là l'auteur le précise dans un mot saisissant et précis. Pourtant on trouvera par exemple une meilleure devise pour l'œuvre d'un Liebermann que celle-ci : « Plus on devient artiste, plus on ressent l'élément et l'essence de l'art dans ce que les autres n'appellent que la forme. »

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Le Musée de Mannheim vient d'acquérir un tableau de M. Lucien Simon [illegible] et une toile de M. Aman-Jean [illegible]. — La National Gallery a complété ses Manet en les augmentant d'un paysage printanier de [illegible]. — Exposition d'œuvres d'Eugène Delacroix chez Cassirer, à Berlin. — Aquarelles de Cézanne et lithos de Bonnard, chez Brakl, à Munich. — Exposition d'art français moderne chez Schulte, à Berlin.

ÉCHO DES PUBLICATIONS

MM. Bruckmann, à Munich, viennent de publier une petite brochure sur les jardins de l'*Exposition de Mannheim*, œuvre de l'éminent artiste M. Läuger, de Karlsruhe, petite plaquette très intéressante et caractéristique pour l'actuel mouvement artistique en Allemagne.

R.-A. MEYER.

CHRONIQUE DE LA CURIOSITÉ

A propos des " Nouveaux Raphaël ".

On sait combien Raphaël a peint de Madones et de Saintes Familles. Une des plus connues est la *Madone du Divin Amour* qui se trouve au Musée de Naples. Les avis sont presque unanimes à l'égard de cette œuvre, et je veux citer les juges les plus autorisés.

Bürckhardt écrit, à la page 691 de son *Cicérone* (6e édition, en allemand, 1893) : « Imposant, solennel, majestueux est le sujet, la scène que représente la toile intitulée *la Madone du Divin Amour* (Musée de Naples). Élisabeth désire que l'Enfant Jésus bénisse le petit saint Jean qui est agenouillé à gauche ; elle conduit doucement la main de l'Enfant Jésus vers saint Jean, la Vierge prie l'Enfant et confirme le désir d'Élisabeth. Elle ne tient pas l'Enfant Jésus, assis sur ses genoux; elle a joint les mains, car l'Enfant, qui peut bénir, peut aussi se tenir seul. L'avis prépondérant quant à cette œuvre est que c'est une œuvre exécutée sous la direction et dans l'atelier de Raphaël, par Jules Romain ».

Wilhelm Lübke, dans son livre intitulé *Rafaël Werck*, écrit à la page 56 : « Raphaël a élargi le thème de la Sainte Famille et en fit une scène idyllique, en représentant l'Enfant Jésus jouant naïvement avec saint Jean qu'il bénit, qui se trouve agenouillé devant lui, en présence de sainte Élisabeth ». Ailleurs, à la page 107 du même livre, le même auteur dit ceci : « Exécution très délicate, claire de ton, avec une carnation rougeâtre et un modelé rigoureux. Raphaël peignit ce tableau pour Leonetto da Carpi, seigneur de Meldola. Le tableau entra ensuite dans la galerie Farnèse à Parme, et par héritage devint la propriété du roi de Naples. La reine l'emporta en 1805 à Palerme et ensuite à Vienne, en passant par Constantinople. Il est rentré à Naples après la mort de la reine

M. Knackfuss, dans son livre sur Raphaël, dit à la page 60, 2e colonne : « L'original (de la *Madone du Divin Amour*) se trouve au Musée de Naples ; une jolie copie existe au palais Borghèse à Rome ».

Passavant indique que le carton original, au crayon blanc et noir, se trouve au Musée de Naples, mais qu'il a beaucoup souffert, qu'il a été très retouché, qu'on a même ajouté un morceau sur le côté gauche, et qu'enfin Raphaël l'a exécuté à Florence. Ailleurs, il indique les répliques nombreuses dont ce tableau a été l'objet, ainsi que les gravures qui ont été exécutées d'après lui.

M. Adolf Rosenberg, dans son livre sur Raphaël, paru à Stuttgart en [illegible], écrit à la page 157 : « La *Madone du Divin Amour* est une œuvre d'école, probablement de Jules Romain, mais exécutée dans l'atelier de Raphaël, peut-être sous sa direction, parce que le dessin semble appartenir à Raphaël ».

M. Müntz cite, à la page [illegible] de son livre sur Raphaël, « la Sainte Famille du Musée de Naples (Passavant n° [illegible]) peinte pour Lionel de Carpi, acquise plus tard par les Farnèse, avec la succession desquels elle est entrée au Musée de Naples ».

Comme on le voit, il s'agit d'une peinture exécutée suivant un dessin de Raphaël, par Jules Romain (dont on retrouve ici les colorations rouge-brique), dans l'atelier et probablement sous la direction de Raphaël.

Quant au tableau qui porte le même titre, *la Madone du Divin Amour*, et qui se trouve dans la galerie Borghèse à Rome, ce n'est qu'une copie, une jolie copie, il est vrai, du tableau du Musée de Naples.

Voilà donc quel était l'état de la question. Tout récemment, elle est entrée dans une nouvelle phase, par suite de la découverte, dans un couvent de carmélites, d'un tableau très semblable aux deux précédents. Ce tableau est exposé actuellement à Londres, à la galerie Doré, où il suscite une grande admiration. Des experts de la valeur

de Holmes du Burlington Magazine, et Roger Fry, du Metropolitan Museum de New-York, ont déclaré que la beauté du coloris est incomparablement supérieure à la plupart des autres œuvres exécutées par Raphaël dans les dernières années de sa vie. Cette nouvelle *Madone du* [illegible] *Amour*, dont le tableau de Naples ne serait qu'une [illegible] provoque un intérêt extraordinaire, et la découverte est d'une grande importance pour l'histoire du grand art de la Renaissance.

Quel est le vrai tableau? A mon sens, ni l'un ni l'autre. On se trouve évidemment en présence de copies anciennes, de répliques, si l'on veut, exécutées par Jules Romain ou d'autres élèves de Raphaël pour satisfaire à des commandes d'amateurs. J'ai déjà dit que Passavant, dans un ouvrage qui est ancien, mais encore très précieux à beaucoup d'égards, indiquait une quantité de répliques du même sujet, attribuées à Raphaël ou à ses élèves. Où est le tableau original? Comment peut-il être conçu? La réponse est bien simple, à mon avis. Regardons attentivement le tableau de Naples, celui de la galerie Borghèse à Rome, et celui de la galerie Doré à Londres. Il est impossible que Raphaël, qui est un maître dans l'ordonnance générale de ses compositions, ait imaginé un fond aussi étriqué, passez-moi l'expression, aussi peu en rapport avec un groupement de personnages aussi souple et aussi important. Les colonnes sont coupées juste au-dessus du niveau de la tête du saint personnage, debout, vers la gauche. Le tableau est trop trapu et manque d'air. Il semble qu'il ne soit que la partie inférieure d'une œuvre beaucoup plus importante et plus en hauteur. Il semble donc que les trois toiles en question ne soient que des copies exécutées non pas en réduisant les figures, ce qui eût diminué la valeur religieuse du tableau, mais en le coupant de manière à ne conserver que ces mêmes figures. Et en effet, les dimensions du tableau de Naples sont relativement restreintes et mieux adaptées à la décoration d'une maison particulière, $1^{m},38$ de hauteur sur $1^{m},09$ de largeur. D'autre part, si l'on considère une gravure exécutée par Marc Antoine, d'après Raphaël, et qui représente un groupe tout à fait analogue, sauf le saint personnage debout à gauche, on remarquera l'importance donnée au fond, qui est constitué par un palmier occupant à peu près le milieu de la composition, et, à l'arrière-plan, des montagnes et des pointes de terre, à gauche, qui s'avancent dans la mer à droite. On voit ici parfaitement que le maître sentait la nécessité d'équilibrer sa composition, de lui donner de l'air, et d'alléger un groupe aussi compact par un paysage limpide et clair.

J'étais à ces pensées, quand le hasard, qui fait vraiment bien les choses, me fit connaître un tableau qui se trouve chez un amateur parisien, M. Paul Aguet, attaché au parquet de la Cour des Comptes, en son appartement du boulevard Pereire. Le tableau en question comporte un groupement de figures et une architecture presque semblables à ceux du tableau exposé à Londres. Mais, au lieu de mesurer $1^{m},38$ de hauteur, il mesure $2^{m},50$ de hauteur. Ce dernier tableau, plus élevé, est aussi plus complet que les trois autres. En effet, il comprend un ciel illuminé au centre, avec huit têtes d'anges émergeant des nuages, ce qui donne au tableau un tout autre aspect et beaucoup plus d'harmonie. En laissant de côté le coloris, qui ne peut être discuté qu'en présence des tableaux eux-mêmes, et en n'étudiant que le dessin, au moyen des reproductions photographiques, on remarque d'abord que la figure de la Vierge, qui est presque de profil dans le tableau de Londres, est un peu tournée à gauche dans le tableau de Naples, soit environ les sept douzièmes de la face si l'on représente le profil par un demi, qui est exactement la moitié de la figure. Dans le tableau de M. Paul Aguet, la figure est notablement plus tournée à gauche, elle est vue aux trois quarts. Cette figure a une expression de satisfaction qui n'est pas le sourire passager, mais bien un air de béatitude permanente. En comparant les figures avec celles des mêmes personnages représentés dans les autres œuvres de Raphaël, et notamment dans le fameux tableau de la Sainte Famille « *la Perle* » du Musée du Prado, à Madrid, on retrouve les mêmes traits, surtout pour sainte Anne. Le petit saint Jean y est reproduit identiquement.

Dans ce même tableau, un bout de voile vient cacher le bas de l'abdomen de l'Enfant Jésus. Cette disposition figure également dans le tableau de M. Paul Aguet, tandis que dans celui de Naples l'Enfant Jésus est nu, et que dans celui de Londres une sorte de ceinture entourant le haut de la cuisse gauche remplit le rôle du voile. On constate, semble-t-il, un tâtonnement de l'auteur, dont le parti pris définitif se trouve dans le tableau du Prado et dans celui de Paris.

Dans le tableau de Paris, la croix portée par le petit saint Jean est ornée d'une banderole sur laquelle on lit l'inscription suivante, évidemment retouchée : ECCE AGNUS DEI ; cet ornement ne figure pas dans les autres tableaux.

Dans le tableau de Londres, le pied gauche de la Vierge est trop gros ; il est réduit dans le tableau de Naples, mais l'intervalle qui sépare le gros orteil des doigts voisins est exagéré. Ce défaut a été corrigé dans le tableau de Paris.

Dans les trois tableaux, l'intérieur du palais où se tient la Sainte Famille a deux échappées : l'une à l'extrême gauche, où se tient saint Joseph, surélevé ; l'autre, plus large, laisse voir le paysage dans le lointain. Mais le premier plan du paysage est masqué, dans les tableaux de Londres et de Naples, par un gros rocher qui avance, et dans le tableau de Paris par un personnage vu de dos, couvert d'un manteau marron foncé à capuchon.

Enfin, et ceci est une remarque capitale, le ciel, qui manque dans les tableaux de Naples et de Londres, a dans le tableau de Paris une étendue égale aux trois quarts de la hauteur. *Or, sans ce ciel. illuminé au centre, l'éclairage des figures du groupe serait inexplicable.*

En bas, à droite du tableau de Paris, on remarque le blason d'une famille noble du Forez, la famille Palerne de Savy. Ces armoiries sont d'or au paon rouant d'azur, au chef du même chargé de trois étoiles d'argent. Elles sont sculptées par ailleurs sur une des voûtes de l'église Saint-Nizier à Lyon.

Malheureusement, ce tableau de Paris m'a semblé très retouché. Les *repeints* sont manifestes sur cette toile indiscutablement ancienne. Est-il besoin de les indiquer? La main gauche de saint Jean-Baptiste, la banderole avec l'inscription, le bras gauche et le visage de l'Enfant Jésus, les mains de la Vierge, les têtes d'anges dans le ciel, les nuages qui manquent de souplesse, de cotonneux. Mais il serait possible, je crois, de retrouver, sous ces insistances d'un pinceau maladroit, la version primitive. En tout cas, la question me paraît avoir fait un grand pas. Le tableau de Raphaël, la *Madone du Divin Amour*, n'a pas été conçu par le maître comme les exemplaires de Naples, de Rome et de Londres, mais comme celui de Paris, en hauteur, avec un ciel et un vol d'anges parmi les nuages. Je ne dis pas que le tableau de Paris soit de Raphaël, car on ne peut jamais affirmer qu'un tableau est de tel ou tel maître, mais, si le tableau de Raphaël existe quelque part, il est plus semblable à celui de Paris qu'à ceux de Naples, de Rome ou de Londres.

LÉANDRE VAILLAT.



J.-W. TURNER — LE CANAL DE CHICHESTER

LA PEINTURE ANGLAISE

DE SES ORIGINES A NOS JOURS[1]

PAR

ARMAND DAYOT

Inspecteur général des Beaux-Arts

L'École de peinture anglaise, si brillante, si variée, est peu connue en France. Jusqu'en 1857, date de la fameuse exhibition de Manchester, la réputation des artistes anglais n'était, à vrai dire, qu'insulaire. Elle n'avait pas encore traversé le détroit, et le Louvre ne possédait pas un seul de leurs tableaux.

Depuis cette époque, la curiosité de plusieurs écrivains d'art français fut attirée par la grâce à peine entrevue de cette jeune école d'une si incontestable originalité native et de style si particulier, malgré ses ascendances étrangères.

Puis ce furent les copieuses et savantes monographies de sir Walter Armstrong, traduites en français, et où se révèlent dans leurs plus infinis détails les glorieuses existences des Hogarth, des Reynolds, des Gainsborough, des Romney, des Raeburn... Mais le livre était à faire, croyons-nous, où, sous une forme concrète, les divers et nombreux éléments dont le sujet se compose fussent méthodiquement rassemblés et clairement présentés au lecteur français, trop ignorant jusqu'à ce jour de certains aspects de la peinture anglaise et trop enclin à en voir se refléter tous les

(1) Magnifique ouvrage in-8 colombier de 364 pages [illegible] 252 illustrations [illegible] Paris, Lucien Laveur, éditeur, 13, rue des Saints-Pères (VI).

caractères dans l'œuvre des grands maîtres du siècle passé. Pour compléter l'utilité enseignante de l'ouvrage, il était nécessaire que le texte fût orné de nombreuses reproductions d'après les œuvres les plus caractéristiques des grands et des seuls maîtres, depuis Gainsborough jusqu'à Mulready, depuis David Wilkie jusqu'à George Henry.

Ce livre, nous avons tenté de le faire, sans aucune prétention au titre d'historien définitif de la peinture anglaise, mais avec l'espoir cependant d'avoir, après tant de louables efforts dispersés, condensé utilement une suite de longues et consciencieuses recherches, d'observations et d'impressions personnelles, où le lecteur pourra, sans trop de fatigue, suivre l'évolution de la peinture anglaise depuis ses origines jusqu'à nos jours.

L'Ouvrage se divise en deux parties :

L'ANCIENNE ÉCOLE : 1° *Les portraitistes*. 2° *Peintres d'histoire, peintres de genre, animaliers*. 3° *Le paysage*.

L'ÉCOLE MODERNE : 1° *Préraphaélisme*. 2° *La transition*. 3° *L'École de Glasgow. L'évolution naturaliste*. 4° *L'aquarelle ancienne et moderne* 5° *Les satiriques et les humoristes*.



Phot. Grandon — *Londres, National Gallery*

THOMAS GAINSBOROUGH

PORTRAIT DE JEUNE HOMME



MISTRESS GREGORY



F. MADOX-BROWN

LE DERNIER REGARD SUR L'ANGLETERRE

(Birmingham Gallery)



LA SERVANTE ET LA PIE
National Gallery



PORTRAIT DE THOMAS CARLYLE



Cl. Anderson. — Rome, Église Sainte-Marie de la Victoire.

BERNIN (1598-1680) — SAINTE THÉRÈSE

Notre bon moine, croyant que nous ne comprenions pas, nous expliquait ce groupe. « *È un gran peccato*, a-t-il fini par nous dire, que ces statues puissent présenter facilement l'idée d'un amour profane ».

Nous avons pardonné au cavalier Bernin tout le mal qu'il a fait aux arts. Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal à cette tête de sainte Thérèse ? Le Bernin a su traduire, dans cette statue les lettres les plus passionnées de la jeune Espagnole. Les sculpteurs grecs de l'Ilissus et de l'Apollon ont fait mieux, si l'on veut ; ils nous ont donné l'expression majestueuse de la *Force* et de la *Justice* ; mais qu'il y a loin de là à sainte Thérèse ! (STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Calmann-Lévy, éditeur.)



SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON

VITTORE CARPACCIO

NOTRE époque, un peu désenchantée des fictions oiseuses et convertie par les progrès de la critique au mérite et au charme de la vérité, s'étonne souvent que les artistes des âges passés nous aient — en dehors des Pays-Bas — laissé si peu d'informations sur la vie de leur temps. La cause en est dans cette longue crise du « style » qui sévit sur l'Europe, du XVIe au XVIIIe siècle, et où l'art, sous l'influence tantôt d'une éducation trop étroitement classique, tantôt d'un ascétisme intolérant, s'enferma de parti pris dans les thèmes religieux, les évocations de l'antiquité et le décor conventionnel. On a vite fait le compte des peintres qui se sont attachés, ou seulement adonnés par accès, aux sujets de genre. Presque tous sont de second plan, et pour l'Italie, par exemple, le pays où les deux tendances rappelées ci-dessus furent le plus longtemps prépondérantes, on ne trouve à citer, dans la Vénétie que les Bassan, leur imitateur Castiglione, Piazzetta et Longhi ; Bernardo Strozzi, à Gênes ; à Florence le burlesque Giovanni di San Giovanni ; à Rome Caravage et Cerquozzi ; Salvator Rosa à Naples ; et deux seulement d'entre eux, ce dernier et Caravage, tranchent en vigueur, sinon en génie, sur la médiocrité générale. Quelle que soit en effet l'habileté déployée par Canaletto, et à un degré supérieur par Guardi, dans le traitement des figures, ils sont surtout paysagistes, les personnages ne servant dans leurs compositions — à d'assez rares exceptions près pour le second — qu'à donner l'échelle, ou à rehausser de touches vives et piquantes la monotonie des architectures.

Est-ce à dire que nous soyons à peu près sans renseignements graphiques sur la vie, les usages, les types, les costumes de l'Italie jusqu'à nos jours? Ce serait le cas, si nous n'avions la ressource de rechercher, de trier en quelque sorte dans les compositions sacrées ou historiques qui nous sont parvenues en si grand nombre, les éléments empruntés directement à la réalité. Il n'est guère de « Sacra conversazione », d'épisode de l'Évangile, de scène de martyre où ne se rencontrent des personnages épisodiques. Ceux-ci ayant pour double fonction de créer autour du drame une atmosphère de vraisemblance, et de servir de repoussoir aux protagonistes, en opposant le spectacle des passions ou des faiblesses humaines à la noblesse et à l'héroïsme de leur attitude, l'artiste est naturellement amené à les prendre dans son milieu ambiant et à les transporter sur la toile dans le vif de leurs allures et la crudité de leurs accoutrements. De là une source de documentation précieuse, non toute pure, à la vérité, comme une représentation directe des personnages du temps, mais mêlée de fiction et travestie dans une mesure variable. Il nous appartient d'en dégager les éléments factices, pour y trouver la vérité nue. Ce travail, assez épineux quand il s'agit de peintures mystiques où l'artiste tire à peu près tout de son cerveau, devient au contraire très facile pour les maîtres vénitiens. Le rôle commercial assumé par Venise dans la civilisation italienne, ses rapports étendus avec l'étranger et avec l'Orient, le luxe privé qu'y engendra la prospérité des affaires, lui firent de bonne heure une physionomie à part. Le sentiment religieux s'y affaiblit de tout ce qu'acquit l'esprit de tolé



Venise, Académie des Beaux-Arts.

LES AMBASSADEURS ANGLAIS (détail).

donneront l'animation et la variété qui lui manqueraient.

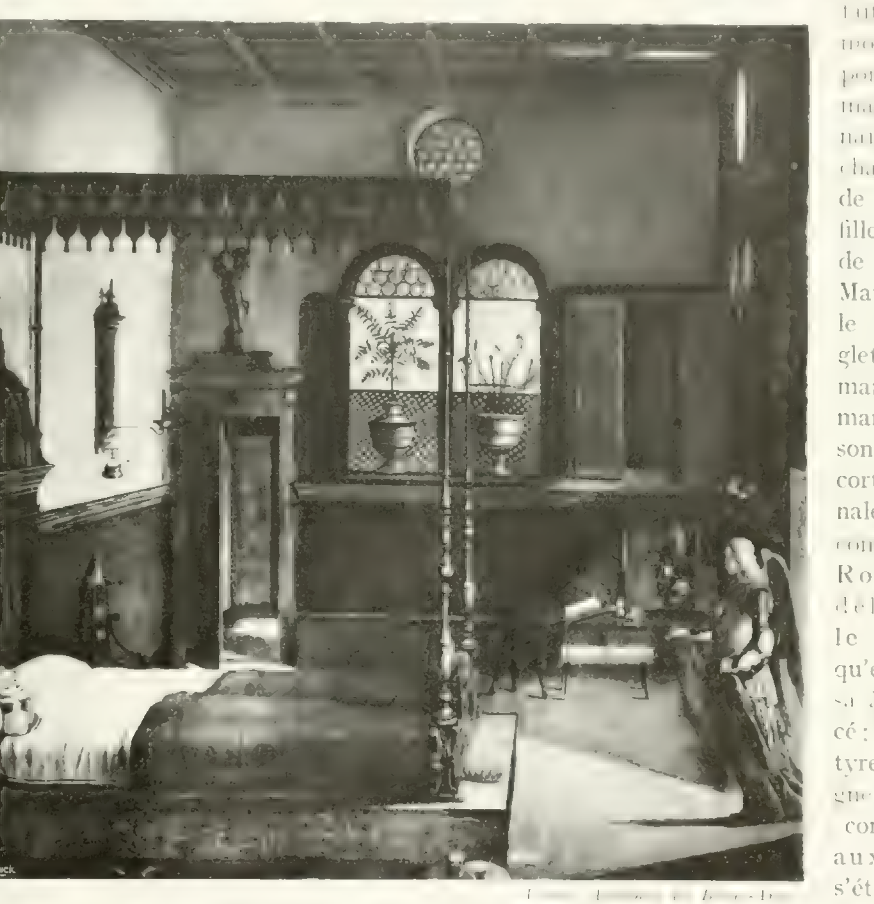
L'origine vénitienne de Carpaccio, longtemps discutée, est aujourd'hui hors de doute : sa famille était établie depuis un siècle dans la lagune, lorsqu'il naquit, un peu avant 1460. Les renseignements sur sa vie sont très limités ; M. Rosenthal, qui les a recueillis avec soin dans son excellent travail sur l'artiste, place sa mort entre 1525 et 1526 ; les dates apposées sur ses tableaux jalonnent sa carrière, de 1490 à 1520 ; on possède une lettre de lui au marquis de Mantoue, où il se félicite naïvement de l'excellence d'une de ses œuvres : une vue panoramique de Constantinople. Il fut employé par le gouvernement à la décoration du palais ducal, et par diverses corporations à la glorification de leurs saints patrons. Alla-t-il en Orient, à l'exemple de son confrère et ami Gentile Bellini qui fut, comme on sait, employé par Mahomet II? M. Charles Diehl, dans son étude sur la peinture orientaliste en Italie, incline à l'admettre, en s'autorisant tant de la lettre rappelée plus haut que de l'étude de ses peintures à Saint-Georges des Esclavons, qui représentent le héros, amenant le dragon captif, sur une place où il croit retrouver le Haram es Chérif et la mosquée d'Omar, ainsi qu'une pompe barbare rappelant celle qui accompagne les sorties du Sultan. Sans nous attarder à ces hypothèses, actuellement invérifiables, passons à l'examen des compositions du peintre, dont les divers musées d'Europe, y compris le Louvre pour une *Prédication de saint Étienne*, offrent d'intéressants spécimens, mais qu'il n'est possible qu'à Venise d'embrasser d'ensemble et de saisir dans leur esprit. Carpaccio a laissé quelques ouvrages édifiants, où il cherche et atteint parfois l'émotion religieuse : *la Mort de la Vierge* à Ferrare, *l'Ensevelissement du Christ* à Berlin, *la Présentation de Jésus à Siméon* de l'Académie de Venise ; mais, en dépit de la simplicité et du sérieux qu'il y porte, on y cherche malgré soi des épisodes anecdotiques, la recherche du style offusquant ses plus charmantes qualités. Elles brillent, au contraire, de tout leur éclat dans les légendes de saint Georges, de saint Jérôme et de sainte Ursule. Les deux premières recouvrent presque entièrement les murs du petit oratoire bâti en bordure du Rio della Pieta.

Des trois épisodes de la vie de saint Jérôme :

rance engendré par le contact quotidien d'éléments non chrétiens ; la pratique des civilisations lointaines, les réfugiés et les reliques de Byzance y accrurent l'horizon intellectuel; la vie sociale, élargie et embellie par le bien-être, devint naturellement une prise et une ressource pour l'art, et, offrant à la palette les éléments de noblesse, de magnificence, qu'il fallait auparavant chercher dans la fiction, supplanta peu à peu celle-ci. Non que les sujets sacrés disparussent pour cela ; une tradition trop ancienne, des vestiges trop enracinés de croyance s'y opposaient, mais un sentiment tout profane s'y insinua peu à peu, transformant les thèmes édifiants, les « moralités pieuses », en spectacles de joie et en déploiements de beauté.

Parmi les artistes chez lesquels les sujets de sainteté n'apparaissent guère que comme des prétextes à retracer leur cadre d'existence, avec tous ses attraits de pittoresque, le premier rang revient assurément à Vittore Carpaccio. Son œuvre est un tableau presque complet de la vie vénitienne à la fin du xve siècle, et il sera aisé d'en convaincre le lecteur par une courte analyse à laquelle les reproductions jointes à cet article

le pansement du lion, les funérailles du saint, le saint dans son oratoire, le dernier est de beaucoup le plus remarquable. Jérôme est représenté assis, la plume à la main, dans une vaste salle au plafond lambrissé, garnie de rayons, de pupitres, d'instruments scientifiques. La tête tournée vers la fenêtre, il poursuit l'inspiration, avec le regard absent de la recherche intérieure; la scène, tenue dans une gamme de colorations sourde, éclairée d'une lumière égale, respire une tranquillité recueillie, une intimité close que n'a pas réalisées à ce point Giovanni Bellini, dans son panneau de la National Gallery. L'effet *intellectuel* de ce tableau est quelque chose de tout moderne. Dans la légende de saint Georges, le combat du saint et du dragon est traite comme une sorte de bas-relief; l'imagination de l'artiste s'est complu à opposer l'armure aux joints savants, aux surfaces polies, du héros, l'élan harmonieux de son cheval, à l'aspect hérissé, tortu, inorganique du monstre. Le paysage, tout en éminences rocheuses, en tours élancées, fait au tableau un fond délicieusement légendaire. Il y a quelque entassement et quelque confusion dans le saint Georges amenant le dragon enchaîné, et dans le baptême du roi Aya ; mais les types originaux, les silhouettes curieuses abondent dans ces compositions : citons, pour la première, les cavaliers magnifiques que sont le roi et sa femme, évidemment copiés sur des types orientaux, l'un avec son turban aux bords éployés, l'autre avec sa haute tiare d'où pend un voile, et au second plan les musiciens basanés et joufflus qui font rage de leurs cuivres et de leurs peaux d'âne ; puis la seconde, le joli geste penché du saint, versant l'eau rédemptrice sur ces mêmes souverains, assistés du même tonitruant cortège.



UNE VISION DE SAINTE URSULE.

Mais la vie de sainte Ursule est l'œuvre centrale et maîtresse de Carpaccio; il n'est plus, cette fois, réduit à recueillir çà et là et à combiner plus ou moins heureusement des éléments d'emprunt, il se place résolument chez lui, dans son cercle familier, n'ayant que le choix des motifs tout faits et des modèles à portée de la main. On connaît la touchante légende d'Ursule, fille du roi de Bretagne Maurus, que le roi d'Angleterre fit demander en mariage pour son fils, l'escorte virginale qui l'accompagna à Rome ; le délai, puis le baptême qu'elle imposa à son fiancé ; son martyre à Cologne, avec ses compagnes, auxquelles s'était joint le pape Cyriaque. Cette histoire édifiante se déroule sur sept panneaux divisés en onze épisodes. C'est d'abord la réception par Maurus des ambassadeurs anglais, puis la délibération d'Ursule avec son père, la réponse de celui-ci, la remise de ce message au roi d'Angleterre ; viennent ensuite le départ du prince, la bénédiction de Maurus aux fiancés, l'apparition à Ursule d'un ange lui annonçant son martyre, la réception à Rome, le débarquement à Cologne le massacre, les funérailles de la sainte. Carpaccio ne s'est point astreint à la fidélité topographique, non plus qu'à la chronologie. Les faits de l'histoire contée se seraient passés au IIIe ou IVe siècle, le théâtre en fut la civilisation toute barbare de l'Europe septentrionale. Or dès le premier tableau, nous sommes en pleine



Phot. Marcozzi.

LES COURTISANES AU BALCON

Renaissance, dans un cadre italien où les réminiscences de Venise abondent : ce sont les édifices à coupoles, les simarres de soie toutes semblables à celles des sénateurs ; le compartiment de gauche, sur une vue du grand canal avec ses gondoles, ouvre une colonnade où paradent d'élégants gentilshommes en toquet, pourpoint à crevés, chausses collantes, exactement copiés sur les promeneurs de la place Saint-Marc ; et la transposition se poursuit tout le long de la série, par un anachronisme conscient, systématique, qui nous a donné une incomparable évocation de la ville des Doges au xve siècle. Le milieu n'est point différent quand, de la cour de Bretagne, nous passons à celle d'Angleterre ; la salle où les ambassadeurs rendent compte de leur mission, avec son décor de marbres multicolores, ses escaliers en perspective, copie de près le palais ducal ; quant aux protagonistes de l'action, ce sont des portraits ; la famille des Loredan, protecteurs de la Scuola de sainte Ursule, figure au complet, la première femme de Nicolas Loredan parmi les assistants des funérailles de la princesse, les trois filles de Pierre Loredan parmi les onze mille vierges ; le pape Cyriaque n'est autre qu'Alexandre VI, qu'entourent des Vénitiens de marque : l'évêque Francesco Arzentino, le cardinal Grimani, etc.

Mais ce n'est pas seulement la représentation des aspects de la Ville reine, de ses pompes, de ses fils illustres, qui fait le charme de ces peintures. A côté des parades officielles, elles présentent des coins délicieux d'intimité : c'est la chambre meublée d'un lit à baldaquin, d'une icône de la Vierge, d'un miroir mobile et d'un grand livre, où Ursule, debout, énumère sur ses doigts, devant son père attentif, les partis à prendre et les raisons pour ou contre ; c'est surtout celle où couchée, la tête sur la main, en son grand lit à colonnes, le chien familier à ses pieds, l'ange annonciateur du martyre lui apparaît, messager tragique, dans ce milieu de paix ordonnée et studieuse. Le côté presque bourgeois du décor est ici, sans que l'artiste l'ait voulu peut-être, un élément singulièrement puissant de pathétique. La scène du supplice l'a moins bien inspiré : il n'en a fait qu'une boucherie confuse où se détachent seulement, au premier plan, Ursule, avec deux de ses compagnes, en prières, et un archer dameret, en habits de fête, sa corde tendue, la visant comme une cible inerte. Les funérailles, par contre, où archevêques, dignitaires portent et suivent la sainte étendue sur un lit de parade, forment, avec le massacre qu'elles avoisinent, un contraste saisissant, par la solennité grave dont elles sont empreintes. Quelques années auparavant, à Bruges, Memling avait traité la même légende, en proportions minuscules, sur les parois de la châsse conservée à l'hôpital Saint-Jean. Rien de plus différent que l'interprétation des deux artistes ; ce n'est pas seulement que Carpaccio travaille sur de grandes surfaces, en décorateur, tandis que Memling enlumine précieusement des figurines ; le maître vénitien est avant tout un réaliste, amusé du spectacle infiniment varié de la vie, se passionnant à en rendre le plus d'aspects qu'il peut, avec leurs particularités pittoresques et bizarres ; le drame ne vient pour lui qu'au second plan ; si quelques scènes émeuvent sa sensibilité, ce sont celles qui lui permettent d'exprimer un certain amour bourgeois du confort et de la paix. Il ne va pas au delà ; la passion héroïque,



LES AMBASSADEURS ANGLAIS [illegible]

LE RETOUR DES AMBASSADEURS ANGLAIS



PRÉSENTATION DE LA VIERGE

avec netteté les gables de sa façade et ses coupoles ovoïdes ; à droite se profile Saint-Georges Majeur, sur une ligne de felouques aux voiles gonflées. Il manque à ce décor l'élément humain, qui va tenir une large place dans une autre toile documentaire : l'exorcisme d'un possédé par le patriarche du Grado. On est, cette fois, sur le grand canal, bordé de ses hautes maisons à cheminées singulières, que précède sur la gauche une élégante loggia, théâtre de la cérémonie ; le Rialto, simple pont de bois, coupé, par le milieu, d'une passerelle mobile, pour le passage des grands navires, dessine son angle obtus au-dessus de l'eau, couverte de gondoles. Toute la bizarrerie amusante, tout le ragoût paradoxal de la ville amphibie sont dans cette toile. Mais en voici maintenant un

la soif de l'immolation, la jouissance de mourir pour un idéal surhumain lui sont incompréhensibles. Chez Memling, au contraire, le drame est tout moral ; de ce que le milieu géographique et le cadre monumental sont indiqués avec une extrême précision, il ne faut conclure qu'à des habitudes de conscience technique communes à toute sa race ; mais il vise surtout à exprimer dans son œuvre la pureté, la candeur morale de son héroïne et de ses compagnes, et ces sentiments lui sont si chers, expriment tellement son aspiration personnelle, qu'il en dote par surcroît les personnages mâles de son histoire, en n'exceptant, à regret, que les soudards et les bourreaux.

Carpaccio, à plusieurs reprises, eut l'occasion de peindre sa ville chérie, sans avoir à en faire, avec des modifications plus ou moins imposées, le théâtre d'affabulations légendaires. La première fois, ce fut pour un gonfanon, orné du lion de Saint-Marc ; il se plut à détacher l'animal symbolique sur les eaux du grand canal, où il amarra le Bucentaure, devant la Piazzetta. Malgré l'exiguïté du cadre, aucun détail n'y manque, depuis le Campanile vu en perspective dans tout son développement et le mât décoratif au bout duquel l'étendard vénitien flotte au vent de mer, jusqu'au palais ducal avec ses arcatures gothiques et à Saint-Marc qui, malgré le retrait, découpe

autre aspect, plus fragmentaire, plus intime : sur une terrasse à balustrade, au milieu d'animaux privés dont l'une d'elles s'amuse, un couple de femmes prennent le frais. Ce sont, croit-on, des courtisanes, et, de fait, leur toilette trop ornée pour le jour, la nudité offerte de leur gorge autorisent cette supposition, mais plus encore cet air passif, cette sorte d'hébétude expectante, qui caractérise la fille en tous pays.

Ce morceau, d'une exécution très large en son format restreint, nous amène à traiter d'un mot la question du « métier » chez Carpaccio. C'est un narrateur accompli, d'allure agile et cursive, d'écriture désinvolte ; son œil très juste saisit d'un trait une silhouette, une attitude, note une particularité de costume, de coiffure, un détail de mobilier, et il fait de toutes ces choses des compositions nourries, animées, remuantes à souhait. Carpaccio n'est, à la vérité, ni un dessinateur très incisif, ni un coloriste très personnel, mais il unit le ton et la ligne avec une parfaite aisance, et ses tableaux, un peu dispersés d'effet, morcelés en groupes, en motifs insuffisamment reliés ensemble, s'ils retardent assez sensiblement à cet égard sur les maîtres de sa génération, gardent par contre beaucoup du charme ingénu et un tantinet puéril des primitifs. Venise néanmoins, avec son atmosphère saturée qui masse les objets en taches, plus

qu'elle ne les découpe en contours, a exercé sur lui son influence, et ses modelés sont plus denses, ses harmonies plus chaudes que chez ses pareils de terre ferme. On ne sait trop à qui le rattacher, au point de vue des enseignements reçus et des influences subies ; Gentile Bellini, avec qui il présente des affinités, dues en partie à l'analogie de leurs sujets, lui est inférieur comme coloriste, Bastiani, de qui on lui a longtemps attribué, à la National Gallery, un curieux tableau du Doge Morosini, en armure et en turban, aux pieds de la Sainte Famille ; ce n'est là toutefois qu'une supposition ; il a influencé à son tour Mansueti, dont les compositions, assez veules de facture, remplissent une salle de l'Académie, à Venise. Quoi qu'il en soit, ce joli peintre offre une personnalité



LE PRINCE ANGLAIS PREND CONGÉ DE SA FIANCÉE

et ses compositions ont moins de mouvement et de vie. M. Rosenthal incline à assigner pour maître à Carpaccio un artiste dont l'identité ne s'est dégagée que dans ces derniers temps : Lazzaro tranchée et une séduction propre, et sa révélation ne tient pas le dernier rang dans les surprises heureuses que réserve au voyageur la ville des Doges, ni parmi les souvenirs durables qu'il en conserve.

[illegible]

HENRY MARCEL



Cl. Druet — *Coll. Pellerin.*

LE BAR DES FOLIES-BERGÈRE (peinture à l'huile).

LA FEMME DANS L'OEUVRE DE MANET

On a écrit sur Manet et son œuvre des milliers de pages ; et cependant on est loin d'en avoir tout dit, et les jugements se modifieront bien des fois encore sur ce grand artiste à la fois classique et novateur. Son classicisme est, de toutes les notions qu'on s'en forme, une des plus généralement acceptées ; sa profonde tendresse, une de celles qu'on a le moins aperçues. Elle est évidente, cependant, en ses pastels de femmes.

Le mot qu'il faut toujours prononcer en parlant de Manet, c'est celui de franchise. La franchise a été l'idéal constant de son caractère et de son œuvre. Ce fut la dominante de cette existence d'artiste si absolument admirable jusqu'au dernier jour qu'elle méritera d'être donnée en exemple à tous les jeunes gens. La franchise a été l'essence même du génie de Manet. Nous la constatons dans sa vie privée, dans sa lutte contre l'académisme, [illegible] la générosité naïve de ses appels au libre jugement du public, dans son insatisfaction de soi-même, dans la reconnaissance de ses défauts pour lesquels il fut plus sévère que personne, et qu'il ne cessait de dénoncer que pour s'acharner à y remédier. Mais ne saurions-nous rien de cette magnifique loyauté de l'homme, qu'elle éclaterait à nos yeux par chacune de ses touches. Même relativement à l'imitation des Espagnols, qui asservit Manet et le sauva de l'École tout ensemble, on peut dire qu'il n'existe pas un peintre qui n'eût pris soin de la dissimuler davantage. Il fallait l'ingénuité courageuse de Manet et sa profonde honnêteté d'artiste pour refuser de déguiser ou de farder ses emprunts directs à Goya, en les accommodant au goût du jour. Il s'avoua élève, et docile et soumis, jusqu'au moment où, quittant la manière noire, il s'affirma légitimement maître, et maître de race française.

Cette franchise eut, entre autres résultats, celui

de donner à toutes les œuvres de Manet une énergie qui parut de la brutalité au milieu des peintures noyées de pénombres parmi lesquelles brillèrent ses figures vivement éclairées, avec des contrastes d'ombres fortes et des modelés simplifiés. Et de là date une légende qui survit, bien que depuis long-temps nous ayons compris, en examinant la pro-

Il nous était donné récemment de comprendre à quel point la prétendue brutalité de Manet a cessé d'exister, en revoyant un choix de ses plus nobles tableaux dans l'hôtel de M. Auguste Pellerin. Il y a là une série de chefs-d'œuvre, la *Nana*, le *Bar des Folies-Bergère*, le portrait de Desboutin, le *Skating*, la *R*[illegible]



PASTEL

duction picturale postérieure, qu'il n'y a dans Manet qu'une vérité sans violence, bien, aussi, que le temps ait travaillé à son œuvre dans le sens d'harmonisation qu'il prévoyait, comme l'atteste une phrase très précise de sa notice au catalogue de son exposition privée, avenue de l'Alma. Cette notice est d'ailleurs une page très belle en sa simplicité, et un document complet sur le caractère modeste et résolu du peintre, en même temps qu'un avertissement indispensable encore aujourd'hui à quiconque se trouve devant son œuvre.

la prestigieuse esquisse du *Suicidé*, l'esquisse de *Faure dans le rôle d'Hamlet*, des canots sur de l'eau bleue, des natures mortes, des esquisses féminines, et une quantité de pastels de femmes. Beaucoup de ces choses, que nous pensions connaître pour les avoir souvent étudiées dans des expositions ou sur les cimaises des magasins, nous apparaissaient là nouvelles, dans le luxe d'un intérieur où les soieries, les marqueteries, les vases, les fleurs, concouraient à les rehausser tout en les incorporant à la vie définitive du home. De toutes



PASTEL

ces riches matières, la plus riche était encore la peinture elle-même du maître, cette peinture chaleureuse, ambrée, avec ses bleus subtils, ses carnations rosées, ses étoffes veloutées, cette peinture de Manet où chaque coup de pinceau est révélateur et n'a pu être donné que par un être sensitif, frémissant, spirituel. Il n'était pas même besoin de s'attacher aux figures importantes pour ressentir cette impression de magnifique sûreté : il y a chez M. Pellerin, dans le coin d'une porte, une petite nature morte que nous avions vue jadis, une brioche où est piquée une rose, auprès de deux ou trois poires vertes. Le chant chromatique de cette fleur claire sur la pâte dorée, le vert froid et fin de ces fruits, c'est de la poésie pure — et quel brio délicieux, quel emportement joyeux dans le travail, quelle cavalière façon d'esquisse sur des dessous d'une inébranlable solidité ! Quelle coquetterie suprême cet homme apportait à faire prendre pour une improvisation le résultat d'une intense contemplation, et quel exemple pour les esquisseurs d'aujourd'hui !

De l'exécution de morceaux de nature, Manet s'éleva graduellement à l'étude du caractère moderne, et, sans théories, sans prétentions psychologiques, en semblant se borner au réalisme, il devint, par la magie de son regard et l'incessante curiosité de sa vision, un grand peintre de mœurs, un historien du second Empire et un analyste de la femme française. On retrouve toute une société dans son œuvre énorme qui, comme celle des véritables maîtres, a touché à tout, nudités, fleurs, marines, scènes de genre, visions tragiques, paysages, intérieurs. Manet n'a voulu être qu'un peintre, et il a cru exclure soigneusement tout élément littéraire. Mais il était Parisien, élégant, spirituel, infiniment plus intelligent que les autres peintres de son temps, sauf Degas, et quelque tendance boulevardière l'approchait de Stevens, hormis le désir de plaire, qu'il laissait au seuil de l'atelier. Manet comprit toute la vie parisienne et s'y plut. C'est pourquoi elle passa dans son œuvre alors qu'il ne pensait être qu'un éternel écolier des tonalités et des formes.

Il y eut chez lui plus des Goncourt qu'on ne le pense. Il fut aussi un être beau et amoureux, et tandis qu'il soutenait publiquement un rude combat, son âme s'inclinait vers la tendresse.

Cette tendresse, il l'a décelée plutôt qu'avouée. Manet se présentait à son temps comme un sincère : on le considérait comme un révolté, un rude jouteur, un chef d'école, et chez ceux-là qui supposerait la tendresse? Amis ou ennemis, nul n'y



Cl. Druet — Coll. Pellerin

PASTEL

pensait. Aussi cet homme qui nous semble un maître de jadis se laisse-t-il encore découvrir, et ses figures féminines sont révélatrices.

Manet a vu la femme avec le besoin de netteté et de clarté qui était l'évangile de sa vie artistique. Il l'a vue avec ce réalisme apparemment impartial qui constituait toute son esthétique d'ennemi de l'École. Il ne faut pas lui demander les mystérieuses intentions de Ricard, les effusions corrégiennes de Prudhon, les suggestions fluidiques de Whistler, les grâces étudiées de Stevens. C'est plutôt à la crudité d'Ingres qu'il faut songer, de cet Ingres si complexe qui approuva sur la fin de sa vie l'admission au Salon du *Guitarero*. Manet a peint avec une tranquille lucidité toute une série de femmes contemporaines — et elles remontent au portrait de Mme Rivière, et aussi à ce triple portrait des dames de Tangry qui, au Louvre, dément si admirablement sous une même signature l'esthétique pompeuse des autres David. Dans la même salle, en face d'elles, se repose aujourd'hui l'*Olympia*, de Manet, ayant enfin trouvé sa véritable atmosphère, sœur lointaine de la *Vénus d'Urbin*, de Titien, aux Uffizi, et de la duchesse d'Albe, de la *Maya* nue de Goya, en Espagne.

Elle se repose en face de la grande *Odalisque* d'Ingres, comme pour provoquer une comparaison



PASTEL



PASTEL

et, en même temps, établir une filiation. On mesure tout ensemble ce que Manet doit à Ingres et ce qu'il y ajoute. Il y a très peu de temps que nous pouvons évaluer cette mesure ; la critique se croit stable, mais elle change et apprend sans cesse, et ce sont les œuvres qui lui dictent ses attitudes successives. La parenté de Manet et d'Ingres n'a été, pendant bien longtemps, connue que d'eux seuls. L'injuste et agressive partialité de la critique romantique nous avait aveuglés sur cette solidarité du maître qui fonda le réalisme moderne et du maître qui le développa. C'est tout récemment que notre jugement, ayant le recul nécessaire, a séparé Ingres de l'École qui le revendiquait à cause de ce qu'on peut appeler sa crise raphaélesque. Les portraits de femmes sont, chez Ingres et chez Manet, les révélations des points de contact. Que l'un ait été plus grand dessinateur et l'autre plus grand coloriste, ou plutôt que l'un ait trouvé sa volupté parfaite dans le seul jet, subtil et complexe, de la ligne, tandis que l'autre ne concevait le dessin que par les plans et les volumes, tous les deux ont été des réalistes amoureux du caractère, et sans les portraits clairs dénués d'ombres, d'une évidence absolue, nets comme des Foucquet, que peignit Ingres inspiré

des Primitifs et des Persans, Manet peut-être, au sortir des noirceurs violentes de l'École espagnole, n'eût pas osé les contrastes de ses premières figures modernistes. Son *Eva Gonzalès* est un Ingres. C'est une parente de *Madame Rivière*.

Nous trouvons en Manet, en son idéal de vérité psychologique, la même aversion du romantisme que professait Ingres, et on peut constater que les adversaires de Manet le condamnèrent pour la même raison qui conduisit les partisans de Delacroix à condamner Ingres quarante années auparavant. En 1820, cette raison se définissait « manque de poésie », en 1860 « manque de noblesse », et c'était toujours « l'amour de la vérité ». Si nous avons salué en Manet l'homme qui, autant que Courbet et plus intelligemment, avait instauré la notion de « caractère » au-dessus de la notion de « beauté canonique », il ne faut pas oublier que les prodromes de cette conception se trouvent dans Ingres, du moins dans l'Ingres d'avant le *Saint Symphorien*, l'Ingres de la belle époque ingresque. Entravé par le tapage des romantiques, cet Ingres réaliste et de belle sensualité méridionale songea à se constituer « un idéal », choisit maladroitement Raphaël, aussi plein de grâce naturelle qu'il en manquait lui-même, et dès lors recula. Manet, devant de pareilles clameurs, au lieu de céder, fit un pas de plus et alla au plein air. Mais sans l'Ingres de 1820, peut-être n'eût-il point [illegible] ce pas en avant — et de ce jour-là Ingres [illegible] son continuateur logique.



[illegible] Coll. H. Rouart

ÉTUDE DE FEMME (peinture à l'huile)

Seule varia la technique. Ingres, en évoluant, dédaigna de plus en plus la couleur, tandis que Manet s'en éprit de plus en plus. Mais nous pouvons les considérer aujourd'hui comme les deux maîtres solidaires de la tradition réaliste en face du romantisme et de l'École au XIX[e] siècle. C'est pourquoi la confrontation de l'*Odalisque* et de l'*Olympia* est tellement significative au Louvre. La cadette paraît infiniment plus vivante que l'aînée, dont le merveilleux dessin la surpasse, mais qui semble, auprès, décolorée. Le visiteur non informé s'étonne qu'une œuvre telle que l'*Odalisque*, presque poncive pour nos yeux saturés d'impressionnisme, ait pu paraître osée, à cette époque quasi préhistorique où l'on jugeait osé de refaire d'une femme nue l'unique sujet d'une grande toile. Cependant, c'est le même art, et, bien des années après, *Olympia* scandalisait tout autant. Mais on mesure l'écart des deux œuvres, et le temps écoulé, à ce qu'*Olympia* est avant tout une figure dont la construction est cherchée *par les plans colorés et non par la ligne* — et c'est là ce que Manet a ajouté à Ingres.

Ingres n'a peint que des bourgeoises, hormis ses déesses ou ses études de nu.

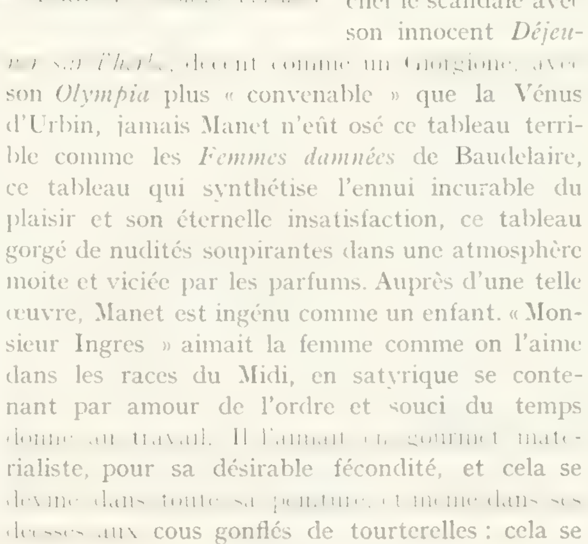
Manet a peint toutes les femmes. Les repères de son iconographie féminine sont *Lola de Valence*, *Olympia*, *Eva Gonzalès peignant*, *Mme Morisot se reposant*, Mme Morisot au *Balcon*, la blonde barmaid des *Folies-Bergère*, *Jeanne à l'ombrelle*, *Nana*, la *Femme au perroquet* qui ressemble à la *Mme Maitre* de Renoir et à certains Stevens,

Nina de Villars. Une danseuse espagnole, des mondaines artistes, des courtisanes, une parente, une héroïne de roman, une amie d'artistes. Il faut joindre à cette liste des portraits de mondaines des esquisses de soupeuses, des servantes de brasserie comme celle qui porte des bocks au cabaret de *Reischoffen,* des passantes comme celles du *Skating,* des grisettes comme celle du *Père-Lathuile,* qui s'en laisse conter par le Jupillon de *Germinie Lacerteux,* des amuseuses comme celle qui s'assied au fond du canot d'*Argenteuil,* des modèles comme la Victorine du *Déjeuner sur l'herbe.* Manet a regardé toutes les classes sociales, avec le même éveil de sa compréhension, avec la même excitation de sa faculté picturale. Et toujours la femme lui apparaît claire, chaste et saine. Toute l'œuvre de Manet est chaste, sans affectation, simplement par l'effet de son grand amour pour la santé. On n'y trouve pas une intention équivoque. Jamais il ne put comprendre qu'on eût crié à l'inconvenance devant l'*Olympia* ou le *Déjeuner sur l'herbe,* où il ne voyait que des morceaux de peinture et qui ne sont que cela en effet. L'admirable loyauté de la facture y confère une sorte de pudeur d'art au nu le plus évident. Et en regardant la *Nana,* il est impossible d'y découvrir autre chose qu'une joie de couleur bleu pâle et or pâle. Le monsieur lui-même qui est assis à droite de cette belle femme n'y intervient indubitablement qu'à titre de note noire.



LE REPOS, PORTRAIT DE Mlle MORIZOT

Là encore apparaît une profonde dissemblance entre Manet et Ingres. La sagesse, l'équilibre, la solidité des portraits féminins d'Ingres accusent davantage la sensualité lourde du Montalbanais, son aptitude à exprimer l'animalité passive et offerte de la femme grasse et placide, de la belle brune aux seins pesants, modelés avec gourmandise au-dessus de la ceinture Empire qui les porte comme des fruits. Il n'y a ni mystère ni perversité en ces femmes, mais elles troublent par l'opulence de leur saine et inintelligente floraison physique. On les sent peintes par un Méridional voluptueux et plein d'une convoitise toute païenne. Rien de plus charnel que la peinture de cet académicien bourru et doctrinaire. Le plus grand critique d'art français, Baudelaire, en a tressailli. Il y a vu quelque chose de presque effrayant. L'ami et admirateur de Delacroix a été, devant ces femmes d'Ingres, l'auteur de *la Géante,* et c'est par une intuition analogue que Huysmans trouvait au portrait de Mme Rivière un attrait « décadent ». Ingres a d'ailleurs donné la mesure de cette sensualité, inouïe sous une apparence calme, dans le *Bain turc,* ce chef-d'œuvre que l'École n'osera jamais revendiquer. Une exposition récente nous permettait de le revoir, en face d'une série de Manet, et l'œuvre du vieux maître dépassait en hardiesse celle du novateur tant excommunié pour son réalisme. Jamais Manet, accusé de chercher le scandale avec son innocent *Déjeuner sur l'herbe,* décent comme un Giorgione, avec son *Olympia* plus « convenable » que la Vénus d'Urbin, jamais Manet n'eût osé ce tableau terrible comme les *Femmes damnées* de Baudelaire, ce tableau qui synthétise l'ennui incurable du plaisir et son éternelle insatisfaction, ce tableau gorgé de nudités soupirantes dans une atmosphère moite et viciée par les parfums. Auprès d'une telle œuvre, Manet est ingénu comme un enfant. « Monsieur Ingres » aimait la femme comme on l'aime dans les races du Midi, en satyrique se contenant par amour de l'ordre et souci du temps donné au travail. Il l'aimait en gourmet matérialiste, pour sa désirable fécondité, et cela se devine dans toute sa peinture, et même dans ses déesses aux cous gonflés de tourterelles : cela se





Cl. Druet. Coll. Pellerin.

PASTEL

Peinture d'observateur aigu, certes, de sensitif sincère ; mais peinture d'optimiste méconnaissant la laideur morale, ne voulant traduire de la vie que son faste chromatique, et se refusant à introduire dans l'art du « monde visible » tout ce qu'y a fait entrer le génie chagrin d'un Degas, précédant Legrand et Lautrec.

Lola de Valence n'est qu'un caprice de virtuosité, et on peut penser que dans le portrait de *Nina de Villars* c'est surtout le fond, parsemé d'éventails japonais, qui a amusé le peintre curieux de chercher les rapports du décor à la figure. Le chat et la négresse d'*Olympia*, dont la signification a suggéré les commentaires les plus étranges, indignés ou bouffons, n'ont pas plus d'intérêt que le monsieur qui assiste à la toilette de *Nana*. Ce sont des taches. Il n'y a à peu près aucune psychologie dans ce célèbre morceau qui n'a rien de « baudelairien », d'érotique ni de pervers. Son charme est tout pictural, sa vérité est très simple, aussi simple que celle des créatures d'Ingres, et ce sont les littérateurs qui ont compliqué l'*Olympia*. Elle ne pense rien du tout, comme l'*Odalisque*.

voit dès la *Thétis* de 1819 et l'irrésistible façon dont elle frôle de sa câline nudité l'impassible Jupiter.

Manet n'a fait aucune incursion dans ce domaine. Il a moins vu la femme que la passante gracieuse, vêtue.

La femme était donc pour lui, pour cet homme à l'âme nette et fine dont on vilipendait le réalisme, le plus précieux motif d'harmonies vives que le modernisme ait laissé subsister. Il la peignait dans cette pensée, comme une fleur. Il n'y a peut-être que le *Repos* qui suggère une rêverie subtile. Mais cette rêverie était toute dans le mélancolique et splendide regard du modèle, et c'est Mme Morisot que Manet a transcrite. Ses autres femmes ne sont que des clartés de la vie extérieure : même la barmaid des Folies-Bergère, si vraie avec son visage d'animalité placide, ses blonds cheveux à la chien et son ennui aimable, ne nous montre rien des vilenies supposables de son âme. C'est un beau fruit de chair et de velours, peint dans sa vérité physique, et c'est à nous d'en [illegible] et supputer l'être intime.

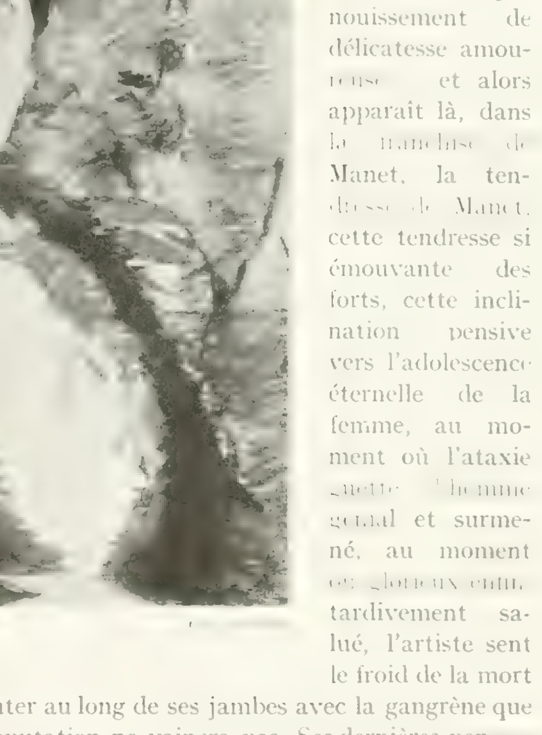
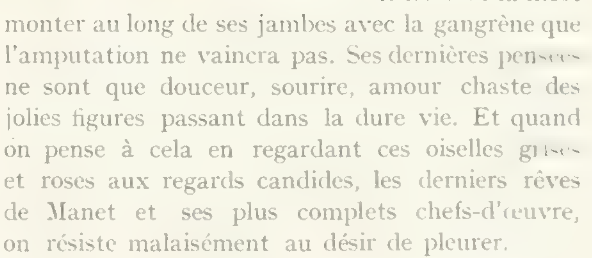


Cl. Durand Ruel

PASTEL

Seulement celle-ci pose un peu pour le public, tandis qu'Olympia ne s'en occupe vraiment point. Elle se délasse et s'ennuie, et même le bouquet qu'on lui porte ne l'intéresse pas. C'est parce qu'elle est totalement vide d'expression que tant d'écrivains se sont acharnés à lui en prêter une. Car les écrivains n'aiment jamais sincèrement la peinture pour elle-même, et lui cherchent toujours un autre sens que les plans, les tonalités et les rapports.

Quand Manet fut atteint de la maladie qui devait l'emporter prématurément, il dut renoncer à peindre debout. Il fit alors, dans son fauteuil, en souffrant silencieusement, de petits bustes de femmes au pastel. M. Pellerin en possède un grand nombre, et des plus beaux. La maladie, l'affinement de la peine et du pressentiment, versèrent alors en cette grande âme une douceur singulière. Elle parfume ces chefs-d'œuvre légers et rapides. Jamais peut-être Manet n'a été plus personnel, plus surprenant, qu'en ces suaves et franches notations de la vie féminine. Jamais ses gris n'ont été plus fins, plus transparents sur un or ou un argent qui, invisiblement, les réchauffe ; jamais ses noirs ne sont intervenus avec plus de haut goût, d'élégance certaine, comme des points d'orgue dans le chant de la couleur. La technique est réduite à l'indispensable, chaque touche garde la plénitude de son sens. C'est miraculeusement simple. Une paupière frangée de cils ombrage l'œil avec la grâce lassée d'une aile d'oiseau. Le terrible réaliste fait d'un chapeau noir où penche une rose une merveille de grâce négligente ; le barbare destructeur de l'art d'École, ennuage d'une voilette bleue un visage de jeune fille avec une subtilité toute prudhonienne ; le révolté impénitent, maudit par l'Institut, pose avec une légèreté tremblante un mantelet sur une petite épaule, un papillon de ruban sur une jeune nuque, une fleur sur un sein. C'est un épanouissement de délicatesse amoureuse et alors apparaît là, dans la franchise de Manet, la tendresse de Manet, cette tendresse si émouvante des forts, cette inclination pensive vers l'adolescence éternelle de la femme, au moment où l'ataxie guette l'homme génial et surmené, au moment où ce glorieux enfin tardivement salué, l'artiste sent le froid de la mort monter au long de ses jambes avec la gangrène que l'amputation ne vaincra pas. Ses dernières pensées ne sont que douceur, sourire, amour chaste des jolies figures passant dans la dure vie. Et quand on pense à cela en regardant ces oiselles grises et roses aux regards candides, les derniers rêves de Manet et ses plus complets chefs-d'œuvre, on résiste malaisément au désir de pleurer.

PASTEL

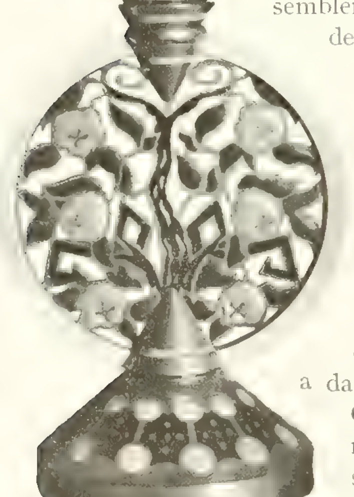
CAMILLE MAUCLAIR.



BILIBINE — ILLUSTRATION POUR UN CONTE RUSSE (aquarelle)

Une Exposition d'Art Russe Moderne à Paris

DANS un décor charmant et pittoresque, parmi des broderies aux nuances douces, des tableaux d'une facture nouvelle, imprévue, des objets en bois aux formes rares, des vitrines où scintillent des émaux qui semblent sortis des ateliers de la Byzance du XIIe siècle, — et tout s'harmonise, se marie dans un ensemble homogène où se ressent une étroite communion d'idées, une volonté commune de conception. Il y a dans les salles de la Galerie des Artistes modernes une atmosphère particulière, le sentiment d'un effort solidaire vers des hauts buts d'esthétique pure, bien arrêtés, bien définis.



Psse M. TENICHEFF
FLAMBEAU (émail champlevé)

L'art d'aujourd'hui est comme Hercule entre deux sentiers : il cherche, il flotte à la dérive, à la recherche des formules qui, dans ce siècle de mercantilisme, lui remplaceront l'idéal élevé qui présida à l'effort des siècles passés. Jusqu'à ce moment, ce n'est pas « la vertu qui a paru plus belle » aux interprétateurs des dogmes nouveaux. Ce qui est cependant certain, c'est que notre époque est toute de transition, de tâtonnements, sans une seule affirmation.

Aucun lien puissant né d'un grand mouvement intellectuel ne soude les tentatives isolées. L'art d'aujourd'hui est un vagabond errant sans dogme et sans devise, bâtard triste du chevalier d'antan.

Cependant, là-bas, dans cette Russie qui peu à peu découvre au monde les faces multiples de son âme aux mystérieux replis, bouillonne, s'agite un mouvement puissant dont nous pouvons aujourd'hui constater les résultats.

A côté des affres tristes de la politique, qui, pour nous, spectateurs lointains, semblent absorber toute la vitalité d'un peuple luttant pour son définitif avenir, un autre combat, idéal, spéculatif, se livre entre les diverses fractions artistiques.

Si la Russie politique cherche pour sa régénération sociale les formules les plus osées qu'élabora l'Europe occidentale, le clan des meilleurs de ses artistes déploie une bannière où s'inscrit, grandiose, la formule d'un *art national*, puisé dans l'antique tradition, dans la pieuse continuation des trésors légués par les siècles, dont la meilleure part repose dans l'œuvre presque inconsciente, humble, du peuple même.

Il ne fut point donné aux artistes de ce groupe de montrer leurs œuvres hors de leur pays, dans un ensemble prouvant la diversité de leur action.

Les entrepreneurs de l'Exposition de l'Art russe, au Salon d'Automne de l'année passée, appartenant au parti adverse, cachèrent soigneusement la lumière sous le boisseau.

Induisant en erreur l'opinion publique étrangère avec une légèreté regrettable, après avoir montré des icônes d'origine byzantine, ils firent un saut brusque vers le XVIIIe siècle, où apparaissent des œuvres fort belles, mais influencées directement par l'art français et italien. Quant aux artistes modernes, ce fut la présentation officielle du clan cosmopolite, fervents adorateurs des formules outrancières des petites chapelles aux esthétiques douteuses de Munich et de Paris.



N. RŒRICH — VIL PRIMITIVE [illegible]

Sur cette documentation incomplète, on porta un jugement erroné d'un art russe qui, comme les finances de l'Empire, ne vit que d'emprunts étrangers.

Or, il n'en est rien.

La Russie, immense plaine que piétinèrent dans leur passage toutes les hordes venues de l'Asie, où se rencontrèrent le Finnois, le Scandinave, l'Oriental, où toutes les races fusionnèrent comme dans un immense creuset, la Russie fut le théâtre d'une évolution culturale toute particulière.

La race slave, aux éléments de son art propre, ajouta, assimila, retravailla et recréa tous les éléments décoratifs que lui laissèrent ses envahisseurs.

Avant la grande époque de sa cristallisation nationale, avant de paraître comme une entité historique dans le peuple, au fond des forêts immenses, au bord des fleuves géants, un art populaire se solidifia lentement, dans l'ornement primitif des objets usuels, des vêtements, des intérieurs.



N. RŒRICH — ÉTUDE D'ITALIE [illegible]

Et plus tard, quand avec la religion fut l'art officiel byzantin, qui bâillonna toute tentative d'art laïque, considéré comme culte païen, dans le décor [illegible] s'insinua doucement l'antique motif populaire.

Les premiers maîtres étrangers disparus, les artistes russes, laissés à leurs propres forces, rajeunirent et nationalisèrent peu à peu la formule rigide de l'art religieux, farouchement gardée par l'autorité ecclésiaste contre toute innovation.

L'âme slave, d'un éclectisme inné et d'une force d'assimilation puissante, absorbe rapidement les courants nouveaux, mais dans son labeur créateur, distillant à travers ses fibres intimes le capital importé, elle le réalise à sa manière, l'imprégnant si fortement de son propre être qu'il ne lui reste qu'un lointain souvenir de sa couleur originelle.

Aussi les influences tant normandes que byzantines ne restèrent dans l'art russe que la trame sur laquelle l'inspiration nationale broda son œuvre propre.

Dans tous les arts venus de Byzance, l'artiste russe introduisit sa note personnelle, et on pourrait dire que cet affranchissement allait grandissant avec l'éloignement des bords de la mer Noire vers le Nord.

Déjà à Kiev, centre du byzantinisme russe, on constate des efforts vers une création personnelle; le Novgorod donne franchement un caractère particulier à son art religieux; dans la principauté de Wladimir-Souzdal cette note s'accentue encore plus: exemple la belle église de Dimitri, à Wladimir; mais c'est Moscou qui,

rejetant le joug politique des Tatars et l'influence culturale de Byzance, affermit, développe l'art russe national.

Puis arrive, comme une bourrasque formidable, la réforme de Pierre, qui, d'un geste de satrape, arrache l'écorce sous laquelle croupissait la vie sociale de l'antique Russie.

Il ordonne, et la nation entre dans le concert européen.

L'Occident, par la brèche ouverte, afflua. L'art du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe fut le reflet de l'art étranger. Mais le peuple veillait.

Au fond des isbas, dans les ténébreux lointains, la Pénélope populaire tissait toujours sa toile magique de l'écheveau de la tradition antique.

Et quand, avec les recherches archéologiques, avec le réveil de l'esprit national, qui, grâce à Glinka, régénéra d'abord la musique, on rejeta tout le ballast étranger, en conservant son enseignement, c'est dans le peuple, c'est dans le passé, c'est dans la vie des humbles, dans la poésie pénétrante du paysage nostalgique de la patrie qu'on chercha l'inspiration des œuvres nouvelles.



N. RŒRICH — ÉTUDE (FINLANDE) (peinture)

* * *

L'art ancien, l'art populaire fut la source féconde où les artistes imbus de l'idéal nationaliste allèrent trouver leurs sujets. La broderie, la dentelle, la sculpture du bois, la poterie restaient entre les mains du peuple intacts dans leur primitive beauté.

Il fallait un effort, une consécration, une organisation pour pousser le peuple à continuer le travail auquel il ne se livrait qu'accidentellement, couché sous le fardeau des besoins quotidiens.



N. RŒRICH — ÉTUDE (FINLANDE) (peinture)

Et la princesse Marie Tenicheff créa l'École de Talachkino.

Sous sa direction, grâce à son travail personnel, les paysannes reprirent leurs métiers et, aujourd'hui, nous voyons à l'Exposition de l'Art russe moderne ces merveilleuses broderies aux tons raffinés, où rien n'éclate d'une note discordante, où la gamme riche et variée charme l'œil par ses nuances assoupies, calmes, empreintes, elles aussi, de je ne sais quelle mélancolie douce, adorable, comme une caresse ingénue et délicate. Puis, ce sont les bois ornés de sculptures, aux incisions profondes, vestiges de l'influence allemande sur la sculpture populaire, qui, à ses débuts, fut presque une gravure sur bois.

Céramique aux formes imprévues, aux tons chauds, — tous ces objets sortent des mains des petits paysans que la princesse Tenicheff avait réunis sous le

toit hospitalier de son école. Sous sa direction, avec le concours d'excellents artistes, s'inspirant des modèles anciens (dont la si riche collection resplendit dans le Musée d'Art russe ancien de la princesse Tenicheff), on continua la tradition de l'art national. Mais ce ne fut pourtant pas la reproduction mécanique servile de l'héritage antique ; ce furent des œuvres modernes conçues dans le plus pur sentiment de l'art antique qui sortirent des ateliers de Talachkino.



ÉCOLE DE TALACHKINO — CÉRAMIQUE

De ce sentiment de l'esprit national est empreinte l'exposition entière.

Tels sont les magnifiques émaux champlevés de la princesse Tenicheff, qui, tout en présentant ses élèves, expose son œuvre personnelle.

Art oublié, l'émail champlevé offre des difficultés techniques presque insurmontables. C'est Limoges, c'est Byzance (où cet art pénètre d'Orient) qui furent célèbres par leurs émaux, disparus presque depuis le XIIIe siècle.

Dans cette résurrection, la princesse Tenicheff sortit non seulement victorieuse, mais elle peut se considérer à juste titre comme l'égale, dans son art, des grands auteurs de la Palla d'Oro de Venise et les œuvres des maîtres de Limoges.

Baguiers, flambeaux, coffrets ou boîtes, tout subjugue par la richesse des tons, par l'ampleur de l'exécution aux reliefs hardis, bravant les obstacles techniques ; le décor inspiré par les motifs russes conserve sa note originelle, mais révèle la création personnelle inépuisable dans les combinaisons des motifs. Les formes d'une élégance suprême révèlent un goût sûr, une conception profonde, réfléchie jusqu'aux plus menus détails.



ÉCOLE DE TALACHKINO — BRODERIE

Œuvre unique, les émaux de la princesse Tenicheff orneront, à côté de leurs ancêtres directs de Limoges et de Byzance, les vitrines des musées où leur place est assignée d'avance.

Parmi les broderies qui, en gracieux tons, les encadrent si heureusement, apparaissent les œuvres de Nicolas Rœrich.

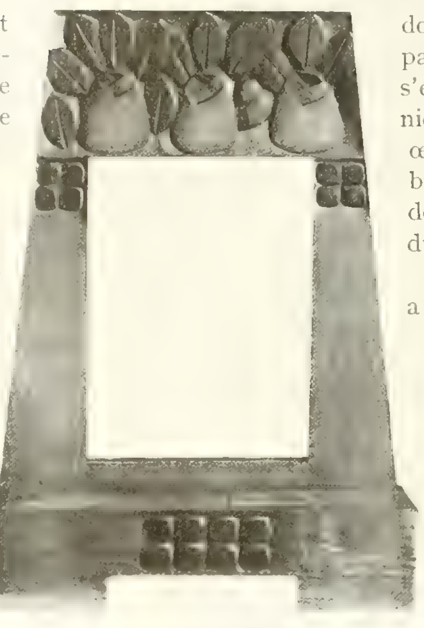
C'est le peintre de l'âme collective du peuple russe à travers toutes ses étapes historiques, depuis les époques où l'homme, n'ayant pas encore la connaissance des métaux, se servait d'outils en silex, jusqu'aux temps modernes.

Rœrich semble aimer le mystérieux lointain où les êtres humains, brutes d'hier, se réveillaient à la vie consciente et sociale. Dans des décors rudes, sauvages, ils grouillent, vaquant à leurs occupations, mais comme englobés encore par la nature, confondus avec elle, simple accessoire de sa toute-puissance primitive ; chez Rœrich, l'homme disparaît presque, comme l'a dit dans son étincelante étude Serge Makoowski ; il n'est qu'un acteur infime des grands drames de l'humanité entière.

Le Nord, avec sa couleur sombre et sévère, une vie sauvage, des rites étranges des païens d'antan, le mysticisme primitif des premières étapes de la religion où il reste encore comme des vestiges d'idolâtrie, les grandes invasions normandes, tels sont les sujets préférés de Rœrich.

Sa technique se plie et s'assimile aux thèmes qu'il reproduit ; dans ses œuvres premières domine une note rude et mystérieuse, dans les tons profonds et sombres. Sa dernière manière de peinture, [illegible] claire et lumineuse, n'est pas moins empreinte d'un sentiment farouche, d'une immense puis-

sance, presque terrible. Rœrich est le poète de l'âme primitive, des premiers balbutiements de la culture humaine avec tout son cortège de cruauté naïve, avec ses élans pieux dictés par une inconsciente terreur. Mais dans sa peinture, s'il n'imite pas le byzantinisme du premier âge, c'est un moderniste sûr de ses moyens, au dessin hardi excessivement synthétique, au pinceau large, à la palette magnifique.



ÉCOLE DE TALACHKINO — CADRE EN BOIS

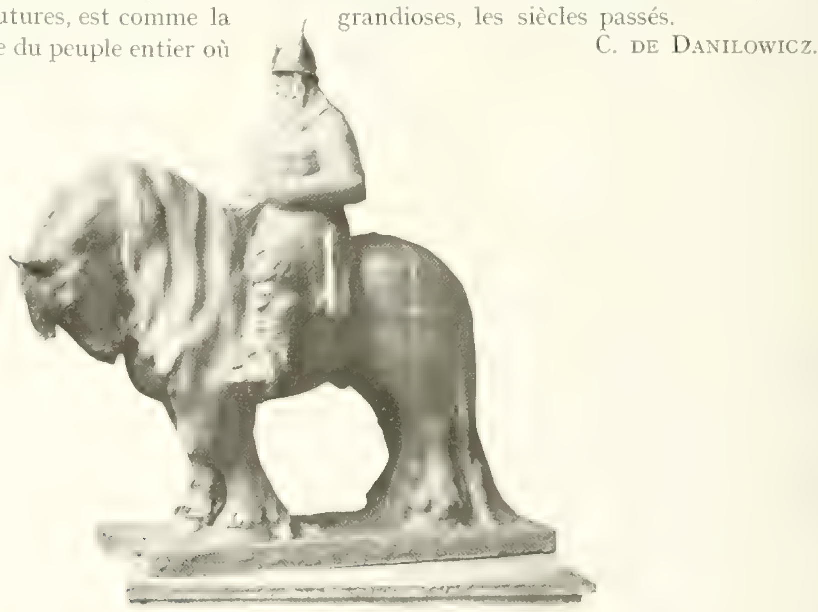
La fable russe, la légende ancienne où s'agitent des héros prodigieux, où vivent des princesses de rêves, a trouvé son chantre dans Bilibine. Comme Rœrich, admirablement bien documenté au point de vue historico-archéologique, Bilibine raconte avec une facilité étonnante, dans des compositions excellemment ordonnées, la vie des preux d'antan et leurs magiques exploits.

Sur un cheval immense, un preux, un héros pensif, semble interroger l'avenir. C'est l'Ilia de Mouroum, sculpté par le baron Rausch de Traubenberg. Et dans cette statue équestre est symbolisée et ensorcelée toute la force innombrable et invincible du peuple russe, qui, pareil à Antée, semble puiser sa vie dans le sol natal. Ce légendaire héros, contemplatif, pensif, réfléchi, à l'âme profonde où s'élaborent les destinées futures, est comme la synthèse de la psychologie du peuple entier où dorment des puissances sans égales, passives, latentes encore, mais qui s'éveillent doucement. Une technique large caractérise cette belle œuvre, dont l'antithèse est un buste du même artiste, image douce et résignée d'une jeune fille du peuple, fine et gracieuse.

Chtchoussef, architecte éminent, a donné quelques esquisses où renaît l'art monumental de la belle période des constructions religieuses de Wladimiro-Souzdal, aux décors somptueux, à l'ordonnance simple et harmonique.

Devant ces œuvres, comme devant la théorie splendide d'objets d'art ancien que la princesse Tenicheff présenta au Pavillon de Marsan, une conclusion se formule d'elle-même : l'affirmation inébranlable d'un art russe bien à part, vivant dans les pénombres des siècles, engourdi longtemps dans le sein calme du peuple, arrivant aujourd'hui dans l'œuvre des artistes nationalistes à son apogée, prouvant les ressources si riches et si personnelles de l'âme slave. Et cette Exposition surgit comme un défi à ceux qui nièrent l'existence d'un art russe, comme une preuve éclatante de sa formule définitive, de son idéal constant : dérouler, dans les jours à venir, le fil d'or des trésors que tissèrent, grandioses, les siècles passés.

C. DE DANILOWICZ.



Bon RAUSCH DE TRAUBENBERG — ILIA DE MOUROUM (plâtre)



Le peintre Cornelius — [illegible] — Meyerbeer — Tieck — [illegible] Rauch — [illegible] Wrangel
Schelling — Alexandre de Humboldt — Schönlein — [illegible]

KRÜGER

FRAGMENT DU TABLEAU « LA PRESTATION DE SERMENT A FRÉDÉRIC-GUILLAUME IV » (1840)

Berlin, Château de Montbijou

A Travers la Mode du XIXe Siècle

LE LIVRE DE GRAND'MÈRE

CHÈRE madame, ce petit recueil que je vous envoie aujourd'hui vous raconte l'histoire des hommes et de la mode dans la première moitié du XIXe siècle (1). Les auteurs ont réuni avec un zèle admirable une série de documents pour l'histoire du costume, documents dus pour la plupart au pinceau et au crayon de grands artistes. Mais il se dégage quelque chose de mieux de ce petit volume, dont le titre, *la Mode*, me paraît un peu froid. J'aurais mieux aimé l'appeler *le Livre de grand'mère*, car ce petit volume révèle en nous ce riche trésor, presque enfoui sous les soucis de la vie quotidienne, ce riche trésor de nos souvenirs d'enfance qui nous rattachent surtout à la personne de notre grand'mère. Qu'y avait-il de plus impressionnant pour nos cœurs d'enfants que ces récits de grand'mère, qui sont toujours imprégnés d'un léger mépris du présent et d'une vive admiration d'un passé qui survivait en elle, ainsi que d'un avenir dont nous étions les héros à ses yeux ? Le petit livre que vous feuilletterez est comme un souvenir de cette alliance secrète du passé et de l'avenir contre ce présent dont la rigueur pédagogique nous faisait quelquefois souffrir. Nos parents se moquaient un peu de ces temps passés ; nous sommes heureux aujourd'hui de recueillir les reliques de cette époque romantique qui exerçait un charme extraordinaire sur nos jeunes cœurs grâce aux récits de notre aïeule. Mais ses récits n'étaient pas tout.

Vous vous rappelez encore, chère amie, ce grand jour solennel où grand'mère vous avait promis de vous montrer sa robe de noces. La clef grinçait dans la serrure du vieux bahut et, quand elle relevait lentement le lourd couvercle, un léger parfum de lavande et d'autres fleurs du Midi montait du trou noir où il y avait tant de belles choses ensevelies. Quand le jour entra pleinement dans le vieux coffre, vous aperçûtes d'abord ce grand bouquet fané qui avait exhalé ce doux parfum rappelant le soleil méridional et les printemps enfuis. Puis grand'mère repliait la toile blanche qui cachait ce que vous étiez si impatiente de voir. Ses mains tremblaient légèrement lorsqu'elle sortit, d'abord, la belle robe de mariée en mousseline

(1) *Die Mode*. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert [illegible] *Fischel*. Text von Max von *Boehn*. München, Bruckmann [illegible]

blanche. Ah ! q[illegible] ! On aurait dit une toile d'araignée ou un de ces voiles que les sylphes laissent flotter les nuits de mai au clair de lune. Des bouquets de roses enrubannés, les flèches et l'arc de l'Amour y étaient brodés ; cette robe semblait être destinée pour une enfant, tellement la taille était mince et haute ; vous ne vouliez pas croire que les bras de grand'mère avaient pu se glisser autrefois dans ces petites manches ; et en posant vos questions indiscrètes et puériles, vous éveilliez en elle le sourire du passé qui cependant ne pouvait pas chasser les rides mélancoliques du



LOUIS-PHILIPPE, LA REINE VICTORIA ET LE PRINCE CONSORT EN VOYAGE

présent. Puis, vous admiriez ce shawl des Indes blanc et caressant qui avait couvert ses épaules sans en dissimuler la ligne ; vous admiriez la dentelle fine de la lingerie, les petits souliers de satin blanc, et enfin vous vouliez savoir ce qu'il y avait dans cette boîte ronde. Grand'mère ne voulait pas l'ouvrir, et quand elle referma le bahut vous demandiez : « Grand'mère, pourquoi pleures-tu? »

Ce petit livre éveillera en vous tous les souvenirs précieux et aimables de ce temps que grand'mère regrettait. Il vous la montre comme elle s'habillait quand elle était jeune et fraîche. La voyez-vous, comme elle chante une romance tendre et sentimentale en accompagnant sa voix mélodieuse de la harpe ou de la guitare? Ses cheveux noirs, cet échafaudage savant de bandeaux et de boucles, ses grands yeux luisants, sa bouche souriante étaient [illegible]onnés par les bords d'un grand chapeau enrubanné et décoré de plumes. Les premières années de la Restauration passées, elle abandonna le costume à la grecque et elle aussi aspirait à la taille fine et gracieuse, comme les grandes dames de l'ancien régime, que la vertu républicaine ou napoléonienne avait méprisées. Elle abandonna cette simplicité lacédémonienne du costume Empire, elle devenait capricieuse, comme une vraie femme le doit être : partout des petits volants de mousseline, partout les petites ruches de dentelle, les cols savamment plissés ou tuyautés, et les rubans de soie qui étaient répandus sur son costume comme des sourires d'amourettes. Pour les grandes soirées, elle cerclait son beau front d'une chaînette d'or avec une perle en larme attachée, comme la belle Ferronnière du Louvre, car le turban à aigrette qui avait fait fureur sous l'Empire n'était plus à la mode, et elle savait disposer avec une coquetterie raffinée cette toile d'araignée de son shawl de Cashmire.

Grand'mère était un peu mécontente de son époque. Que les hommes étaient assommants avec leur politique ! Sous l'ancien régime, on avait le roi et ses ministres pour toutes ces affaires d'alliances, de jalousie politique, de cabales et de rancunes ; maintenant, il y avait la Chambre, et tout le monde, jusqu'à l'épicier du coin, se mêlait de politique.

En quoi cela peut-il intéresser une femme : toutes ces histoires de charte, de Chambre des pairs,



GAVARNI — LE MOIS DE JUIN
(lithographie)

de suffrage universel et de liberté de la presse ! Heureusement, il y avait encore autre chose dans les journaux et les revues. Elle s'adonnait de tout son cœur aux effusions romantiques, elle était passionnée pour Victor Hugo, elle adorait les nobles chevaliers, les belles dames, et les écuyers charmants comme elle les voyait dans son keepsake et dans les tableaux de Dévéria au Salon. Elle commençait à s'habiller elle-même un peu à la romantique. Que ces grands bérets en velours lui allaient bien! et ces manches doublées de soie qu'on entrevoyait à travers le brocart crevé! Elle adorait la passion mélancolique qu'exhalaient les élégies de Lamartine ; elle subissait les vicissitudes du pessimisme et de l'amour ardent dans les poésies de Musset; elle était curieuse de toutes ces histoires, de ce charme mystérieux qui entourait la vie des lions du boulevard de Gand et de chez Tortoni. Et quelle exaltation si parfois une passion violente brisait les chaînes de la vie bourgeoise, si les journaux racontaient en paroles mi-voilées les phases de ce scandale qui, au fond, était l'incarnation du romantisme de toute une époque. Songez à l'aventure touchante de Charlotte Friederike de Mecklembourg qui, pour l'amour de son maître de musique, abandonna le trône de Danemark et son royal époux ; songez à la vie passionnée de la malheureuse duchesse de Berry.

Et que d'hommes qui étaient aussi romantiques que les femmes ! tous ceux qui, à la poursuite d'un idéal politique irréalisable, assassinaient les princes comme de nos jours; tous ceux qui se passionnaient pour la Pologne martyre et pour l'Italia irredenta.

Car on était très cosmopolite au temps de grand'mère, beaucoup plus qu'on ne le pense aujourd'hui. Si vous parcourez les feuilles de ce petit volume, vous verrez que le monde viennois, tel qu'il se révèle dans les œuvres charmantes de Danhauser, de Waldmüller, de Alt, ou dans les humbles témoins que sont les gravures de modes, ne diffère que par des nuances de la vie parisienne telle qu'elle nous est peinte par les Dévéria, Gavarni, Lami, ou ce charmant Beamont qui nous raconte avec un esprit infini ces petites historiettes de l'Opéra. La Berlinoise que vous verrez dans les œuvres de Kniger, ce réaliste sincère, est un peu plus lourde, mais on savait quand même bien représenter à Berlin ; voyez la distinction et la belle tenue des célébrités du Tout-Berlin saluant l'avènement de Guillaume IV.



UN AVERTISSEMENT POUR LES DAMES

Le Badois Winterhalter devient le peintre à la mode du Paris de Louis-Philippe, et les intellectuels slaves, victimes du régime autocratique, étaient très répandus dans les salons de l'Europe occidentale. Les grands artistes menaient déjà en ce temps la même vie nomade que ceux de notre époque : la Malibran, la danseuse Fanny Essler et les autres grands virtuoses étaient aussi répandus à Paris qu'à Vienne, à Berlin ou à Saint-Pétersbourg. Le Viennois Danhauser réunit dans un tableau Liszt, Berlioz, Paganini, Rossini, Dumas, George Sand en costume d'homme, révélant quand même la ligne sentimentale de son souple corps de femme, et cette célèbre comtesse d'Agoult qui avait tellement défrayé la chronique mondaine et autre.

C'est ainsi que ce petit volume sur la mode vous révèle toute une époque avec ses petits snobismes et ses grandes passions ; partout nous sommes effleurés par un souvenir de beauté et d'amour. C'est comme l'armoire aux reliques de grand'mère ; nous l'ouvrons un peu sceptiques envers ses vieilleries, et nous sommes captivés par ce léger parfum d'amour tendre qu'exhalent les vieilles robes en taffetas croisé, les soies fines et fragiles, tous ces collerets, rubans, nœuds, fichus et broderies. L'amour semble se cacher dans ce labyrinthe de plis et de plissés ; l'amour s'attache à tous ces menus bibelots, aux bijoux que recèle cette vieille cassette ; il vit dans le vieux paquet de lettres fermé d'un ruban rose que vous avez scrupule à ouvrir....

Aimons le passé, mais ne soyons pas indiscrets. Feuilletez plutôt ce petit livre que je vous donne en vous baisant la main, comme au temps de grand'mère.

RUDOLF-ADELBERT MEYER.



TCHERNELOW — PORTRAITS DE POUCHKINE, KRYLOW, SCHUKOWSKI ET GNEDITSCH

Le Mois Artistique

Société internationale de peinture et de sculpture (*Galeries Georges Petit*). — C'est la vingt-cinquième année, et l'on s'essaye à faire quelque fla-fla pour ces noces d'argent ; le catalogue, spécialement luxueux, est honoré d'une préface par Arsène Alexandre ; notre collaborateur s'est fort spirituellement tiré d'affaire en évoquant les grandes ombres d'autrefois, et il a parlé surtout des maîtres qui prirent part aux premières expositions, Baudry, Cazin, Bastien-Lepage, Stevens, de Nittis, Whistler ; c'est un glorieux passé dont il faut se souvenir, et qui console du présent ; de Cazin, Nittis, Stevens, il y a là des œuvres qu'on a grande joie à revoir. La comparaison avec les envois d'aujourd'hui est plutôt périlleuse pour ceux-ci. L'Exposition de 1907 apparaît faible, le plus souvent sans intérêt ; on y chercherait vainement une œuvre de réelle valeur : ce sont des échantillons de marques plus ou moins connues, une agglomération confuse et ordinaire et, certes, pas une des meilleures qui se succèdent dans les galeries de Georges Petit ; la seule originalité résultera du banquet qui a été donné dans la salle même qui vit les exploits de leurs devanciers, et voit leur labeur actuel ».

Étudions un peu ce labeur : Félix Borchardt à un intérieur de chaumière, des paysannes attablées pour leur repas, joint deux notations de paysages ; Bompard continue à alourdir Venise ; Félix Bouchor réussit à souhait en de petites toiles, *le Vieux Cheval à la herse* et *la Batelée d'herbes* ; Brouillet égaye ses habituels portraits de femmes ou d'enfants par une vibrante étude d'un *Champ de coquelicots* ; Bunny assombrit son féminisme ; Calbet est toujours très habile, qu'il fasse le portrait de M. Chaumié ou qu'il silhouette des baigneuses ; Chabva aquarellise gentiment des moutons ; Casas intitule *Baldomera* une jeune personne inquiétante, qui pourrait bien devenir une Dalila ; Frieseke ornemente d'une ombrelle japonaise une figure intéressante en plein air ; Fourié ensoleille des nus ; R. du Gardier est sportif ; Grimelund, mariniste ; Harrison imagine un *Bain aux lanternes vénitiennes* ; Hoffbauer semble, avec ses *Soldats dans la neige*, refaire un vieux tableau de Breughel Laparra est pittoresque dans ses vues de ville ; P. Albert Laurens mêle agréablement les femmes, les enfants et les fleurs, et cueille sa poésie dans les jardins du Petit Trianon ; son frère Jean-Pierre se révèle intimiste avec des intérieurs d'une tendre émotion familiale ; Lorimer érige de blanches roses trémières dans un jardin écossais à l'automne Muenier nous montre un berger corse qui pourrait bien être un bandit, et avec des passe-roses sous la pluie combine un délicat panneau décoratif de Miller, des enfants, une vieille femme, un art très vivant ; d'Olsson, de la neige bleutée au matin dans les Pyrénées ; de Smith, une Venise plâtreuse ; de Saint-Germier, une toile déjà vue, les personnages masqués allant à l'audience du doge ; Ettori Tito est un artiste d'un grand charme, *les Enfants sur la falaise*, un peintre de facture, l'*Étude de femmes* : Tanner pratique des effets d'obscurité ; Zo, des effets de plein soleil, rend bien le grouillement populaire de la Fête-Dieu à Séville.

Il y a beaucoup de sculpture, encombrant tout le milieu de la salle ; citons seulement les bustes de Bernstamm, toujours ressemblants, effigies documentaires d'un Panthéon de ce temps, Berthelot, Barrès, de Nolhac, Decori ; le médaillon de M. Combes, par Léon Deschamps ; les très pittoresques statuettes de Landowski, déjà admirées çà et là, *Danseur aux serpents*, *Porteuses d'eau aveugles*, *Fillette à la cruche*, *Petit coureur arabe* ; les ivoires de Th. Rivière appartenant à M. Mariani

La Comédie humaine (*Galeries Georges Petit*). L'appellation est excellente, l'exposition aussi et il faut en féliciter de façon absolue notre confrère Arsène Alexandre, président ; il eût été original de camper courageusement au milieu le *Balzac* de Rodin regardant

[illegible]
[illegible]

On pourra le faire l'an prochain, et le public se réconciliera enfin avec cette effigie iconesque qu'a fait valoir encore la lourde et vulgaire statue assise par Falguière, avenue Friedland. « ...Dans son ensemble, cette exposition veut être gaie, et elle réussit à l'être. Mais elle n'est pas cela seulement. Toute amertume contient une part de gaieté : toute gaieté peut avoir son arrière-goût d'amertume. Tout cela, c'est l'expérience de la vie, et c'est aussi son charme, car si l'on pleurait toujours on serait bien ennuyeux ; si l'on riait toujours, on serait bien sot La *Comédie humaine* implique et exprime ce mélange ; elle comporte [illegible] la philosophique bouffonnerie de celui-là, la gaieté capiteuse de cet autre, le caprice fantastique de cet autre encore.... » Que les œuvres réunies s'accordent toutes avec le titre, non pas, mais



FORAIN — LA COMÉDIE HUMAINE

à Raffaëlli et à Jeanniot ; Willette, le poète que l'on sait, le raconteur délicieux des Contes de Perrault ; Zandomeneghi, petite monnaie de Renoir ; Caran d'Ache, menuisier drolatique. Il y a aussi de la sculpture, les poupées de Mme Lafitte-Daussat, les Tanagra de Dejean, les rieuses de Fix-Masseau, les fines statuettes de Perelmagne, la jolie suite de fillettes.

La Comédie humaine ! que d'œuvres on pourrait réunir sous ce titre ! Celles qui nous sont montrées pour la première année forment un ensemble du plus réel intérêt.

L'atelier de Sisley (*Galeries Bernheim jeune et Cie*). — Malgré les multiples expositions où nous acclamâmes la gloire du peintre, cette dispersion finale de son atelier nous réservait encore un véritable régal ; il s'y trouve, comme le dit Adolphe Tavernier dans la préface du catalogue, « nombre de toiles maîtresses, de ces toiles si parfaitement bien venues qu'elles ont exigé, pour naître à la vie surnaturelle de l'art, non seulement le génie du peintre lui-même, mais encore tout un concours de circonstances rares et de conditions heureuses, l'accord exquis du motif lumineux et de l'émotion, de ces toiles où la nature semble, en fête, s'offrir toute palpitante à une communion directe ». C'est de la clarté vibrante, limpide, attirante (*les Coteaux de Saint-Nicaise*), de la fraîcheur printanière (*les Bords du Loing*), de la nature saine (*les Coteaux de la Bouille*), ce sont de beaux morceaux

qu'elles constituent un ensemble de premier ordre, nous ne saurions y contredire ; c'est d'une variété exquise, amusante, pittoresque ; voici Cecil Aldin, l'adorable humoriste de la journée d'un chien ; les Brissaud avec leurs scènes sportives qui en font des Carle Vernet de maintenant ; Eugène Cadel d'une ironie tendre ; Cappiello caricaturiste ; Dethomas dessinateur puissant ; Devambez qui voit toujours de haut ses modèles, les copie en plongeant du cinquième étage ; Déziré dont l'esquisse du cheval blanc fait souvenir de son tableau qui était une très bonne chose ; Abel Faivre tour à tour portraitiste délicat, XVIIIe siècle, et fantaisiste cocasse ; Forain peintre cruel, qui ne s'épargne même pas lui-même, témoin son portrait ; Isaac Israëls qui peint et pastellise avec un réel talent ; Jeanniot, merveilleux et subtil artiste, qui demeurera un précieux annaliste de ce temps-ci et sera jugé comme un excellent peintre de tous les temps ; Bernard Naudin qui continue Callot ; Raffaëlli dont on retrouve là les spirituelles études de jadis, avant qu'il devienne surtout paysagiste et graveur en couleurs ; Sem qui surpasse le kodack ; Steinlen, faubourien et montmartrois ; Trigoulet, un Veber exagéré ; Veber, le dernier des petits maîtres hollandais, avec, en plus, un terrible esprit moderniste ; Vogel phil[illegible]nt de façon macabre ; Wély qui s'apparente tour à tour



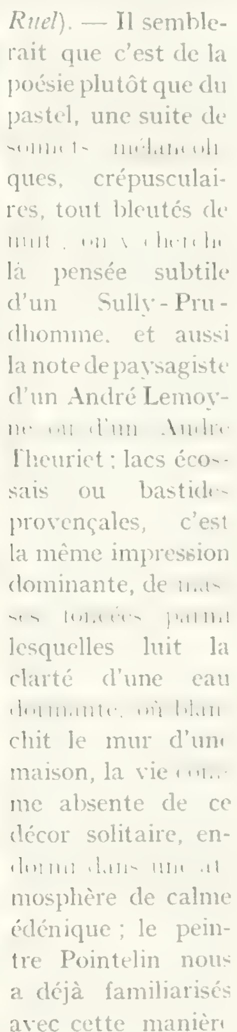
JEANNIOT — LA COMÉDIE HUMAINE

de peinture comme les arbres givrés de Veneux-Nadon, l'église de Moret balafrée du soleil couchant, le chemin de Saint-Mammès, etc. La figure de ce fin poète-paysagiste revit à notre souvenir dans un portrait que fit Renoir et qui préside là à cette exposition suprême.

Derniers pastels, peintures et eaux-fortes de Louis Legrand (*Galerie Gustave Pellet*). Il est précieux de pouvoir ainsi suivre la production d'un artiste, de voir sa personnalité se développer, s'affirmer, de constater le progrès constant, l'abandon enfin des influences primitives; Louis Legrand a maintenant sa note bien à lui, à côté de Rops, à côté de Degas; son œuvre est variée, multiforme, il fait d'un crayon spirituel le portrait souriant de M. H..., il brosse d'une touche hardie, violente, impressionniste, *Soleil d'automne*, une femme en bleu dans le plein-air d'un jardin, *le Beau Chapeau*, féminités modernistes; il est un bon paysagiste vibrant avec *le Chemin creux*, plus familier du pastel que de la peinture à l'huile, le traitant à la façon de dessins rehaussés, sachant avec un rien de lignes et d'ombres obtenir des effets intenses (*Amies*), il exécute ainsi de véritables tableaux, à deux ou trois personnages, des scènes d'humanité vécue, ainsi dans *les Adieux* la veulerie attristée, résignée du soldat, et le joli geste, avant-coureur de la séparation et du départ, de la femme qui remet ses gants, indifférente; dans *Inséparables*, sous la gracieuseté des gais visages fardés et séducteurs, une psychologie profonde; femme du soir à l'âme futile, petite danseuse, embryon de joies et de douleurs, de fêtes et de larmes, les héroïnes de Louis Legrand sont inquiétantes; d'un modernisme très fouillé leur sourire apparaît énigmatique, leurs regards dangereux, elles sont les Fleurs du Mal. M. Gustave Pellet a proscrit de son catalogue toutes les lettres majuscules; il aurait pu faire exception pour le Talent de l'artiste à la renommée duquel il s'active avec une judicieuse et fidèle habileté.



BUSSY — PAYSAGE DU MIDI (pastel)



Pastels de Simon Bussy (*Galeries Durand-Ruel*). — Il semblerait que c'est de la poésie plutôt que du pastel, une suite de sonnets mélancoliques, crépusculaires, tout bleutés de nuit; on y cherche là pensée subtile d'un Sully-Prudhomme, et aussi la note de paysagiste d'un André Lemoyne ou d'un André Theuriet; lacs écossais ou bastides provençales, c'est la même impression dominante, de masses boisées parmi lesquelles luit la clarté d'une eau dormante, où blanchit le mur d'une maison, la vie comme absente de ce décor solitaire, endormi dans une atmosphère de calme édénique; le peintre Pointelin nous a déjà familiarisés avec cette manière de comprendre les aspects de la nature: toujours des nocturnes, des fonds de Henner mais sans les nymphes; c'est charmant une fois, comme une romance que l'on entend; il ne faut pas que cela tourne au procédé, et dans le catalogue le mot *crépuscule* trop souvent répété deviendrait aisément fastidieux. Par conformité avec l'impression voulue, la facture est molle, estampée, le pastel écrasé, fondu, sans traits ni hachures; c'est uniformément ouaté, doucereux, charmant sans nul doute.

Aquarelles de René Binet (*Galeries Durand-Ruel*). — L'artiste est une des physionomies curieuses de ce temps, par sa verve incessante, par


B. NAUDIN — LA COMÉDIE HUMAINE

sa production féconde et originale, par la jolie audace de ses modernités, par la diversité de son œuvre ; sa réorganisation architecturale des magasins du *Printemps* a été une surprise et une joie; la formule est trouvée dès lors du *Bonheur des Dames* de ce temps, commode et coquet, la ferronnerie devenant dentelle sans rien perdre de sa logique de solidité, les vitraux tamisant l'électricité, des colifichets d'ornementation égayant çà et là la vastitude des locaux ; il vient de trouver le bureau de poste de l'avenir, tuant à tout jamais les moisissures administratives ; et malgré ce labeur incessant, les plans à combiner, les dessins à exécuter, les chantiers à surveiller, il trouve et prend le temps d'être le plus délicat des aquarellistes, il évoque à notre souvenir les sites les plus glorieux et les plus pittoresques ; il nous promena naguère à Palerme, en Grèce, à Grenade à Séville, il nous conduit aujourd'hui à Nuremberg et à Orvieto. Il est un compagnon de route charmant, fin, spirituel, ému ; sa vision demeure précise, minutieuse presque, documentaire précieusement ; il s'y trouve néanmoins une note d'art exquise; ces petits cadres contiennent de véritables joyaux : NUREMBERG, vieillerie moyenâgeuse, aux maisons bizarres, aux tours, aux pignons, aux boiseries, aux ruelles étroites, aux verdures se reflétant dans la Peignitz, comme dans un canal de Venise, « la Ville Rouge, conservée, momifiée, pour ainsi dire, demeurée telle qu'elle fut au temps d'Albrecht Dürer et de Hans Sachs » ; ORVIETO, des intérieurs d'église, azurés de vitraux, des blancheurs de marbre, des grouillements de fresques, des somptuosités de construction, des palais et des temples, du triomphe et de la foi, « Orvieto, la forteresse inviolable des Étrusques, sur laquelle Arnolfo di Cambio vint établir sa vaste basilique, toute parée de mosaïques, que le voyageur aperçoit scintiller de loin, sous les rayons du couchant, à travers le feuillage pâle des oliviers de la route de Bolsène... ». J'emprunte ces phrases à la très éloquente préface que mon excellent confrère Gustave Babin a mise au catalogue, pages d'histoire, écho des « voix défaillantes du passé ». Les aquarelles de René Binet sont d'exquises choses.

MER ET MONTAGNE, AQUARELLES DE PAUL ROSSERT (*Galeries Georges Petit*). — La note est jolie, fine, délicate, d'une grande distinction ; on désirerait parfois quelque chose en plus, un peu d'en allée moins sage, de cette puissance qui se trouve souvent dans la nature ; chaque page est bien en soi, mais, lorsqu'on en voit quatre-vingt-dix-huit à côté les unes des autres, de la monotonie s'ensuit, on s'habitue à la manière, et le choix hésite.

Deux séries cependant retiennent surtout l'attention : celle des ports et celle des plages ; Boulogne, Marseille, la drague de La Rochelle, fournissent à l'artiste des motifs intéressants, d'une très vraie animation, d'une atmosphère très juste ; les plages, avec la tache noire des coques de barques, avec la brise au large, avec le doux tapis de sable, avec l'accent menu d'une voile lointaine, sont des tableautins d'un charme réel ; à noter encore une vue de la *Campagne de Saint-Jean-de-Luz* au clair ruban de rivière, et *la Prairie de la Vallée d'Auge*, toute mouillée de rosée.

EXPOSITION DES NOUVELLES GRAVURES EN COULEURS DE J.-F. RAFFAELLI (*Galerie Devambez*). — Nous avons rendu compte le mois dernier de la Société de la gravure en couleurs dont Raffaëlli est président ; très discret, il y avait envoyé peu de choses ; il prend sa revanche, et peut-être a-t-il le dessein de réagir contre la vulgarisation du procédé en ne montrant que de véritables planches de gravure et non des produits d'imprimeur ; son exposition actuelle est un enchantement, non seulement parce qu'on y retrouve sa manière si personnelle, mais aussi parce qu'on y voit des œuvres originales au lieu de reproductions de tableaux. De lutter avec ce que le vulgaire appelle la chromo ne saurait passionner un véritable artiste ; il ne faudrait même pas de collaboration étrangère : le graveur doit être son propre tireur ; les collectionneurs y gagneraient d'avoir des épreuves à petit nombre, de qualité rare. On connaît les eaux-fortes de Raffaëlli, ses banlieues aux arbres malingres, aux loqueteux pittoresques, aux cahutes misérables ; on sait ses modèles préférés : la Raccommodeuse de paniers, le Bonhomme qui peint sa barrière, le Cantonnier sur la borne, le Chiffonnier, les Petits ânes, le Rémouleur, le Chemineau, le Laveur de chiens, le Terrassier, les Invalides, et Gennevilliers, la route de la Révolte, les Fortifica-

tions, il s'est fait un domaine bien à lui et il y demeure inimitable ; on revoit tout cela à la galerie Devambez, avec en main un joli catalogue dont la préface est de l'artiste lui-même, car le peintre est doublé d'un écrivain : récemment il nous guidait à travers le Louvre, et il a déjà souvent écrit des manifestes, des critiques, des impressions de voyage, etc.

Il conte rapidement la renaissance de la gravure en couleurs, et c'est un historique documentaire indispensable ; il était, certes, bien désigné pour le faire.

EXPOSITION DES ACQUISITIONS ET DES COMMANDES DE L'ÉTAT LIVRÉES EN 1907 (*École des Beaux-Arts*). — Le local, bien qu'officiel, est un peu étroit, et les œuvres sont entassées ; néanmoins, il faut féliciter M. Dujardin-Beaumetz d'avoir innové en la matière et consenti à soumettre à la ratification du grand public les achats que sa bienveillance décide à toutes les expositions qui se succèdent pendant l'année. Nous avons revu là avec plaisir des œuvres dont nous avions parlé ; le succès, cette fois, va aux dix bustes de Rodin.

EXPOSITION D'ORFÈVRERIE (*Galerie Hébrard*). — C'est une très louable innovation que de nous convier à une exposition qui ne comporte pas de tableaux et dans laquelle on ne trouve que des objets usuels, tels que plats, services à café et à thé, cuillers, assiettes, brocs, coupes, boîtes à poudre, etc. M. Hébrard est, dans cet ordre de choses, l'éditeur d'un artiste très intéressant et très personnel, Carlo Bugatti, père du célèbre animalier. Sans aller jusqu'aux exagérations fantaisistes du modern style, aux excentricités, illogiques et insanes, de l'art nouveau, Carlo Bugatti rénove les formes et les ornementations en demandant des documents à des aspects de bêtes, unit des allongements de poissons autour d'un plat, fait d'un aigle accroupi le couvercle d'une buire, sort d'un bec d'oiseau l'anse en ivoire d'une tasse, renfle un pot de scarabées aux ailes jointes, joint à cela un certain byzantinisme, comme dans ses meubles de l'Exposition de Milan. Autour de Bugatti sont des œuvres de Desbois, Husson, Pejac, Monod, Hairon, Baffier et Alexandre Charpentier.

MAURICE GUILLEMOT.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'AQUARELLISTES (*Galeries Georges Petit*). — L'audace avait paru grande, il y a trois ans, de fonder une Société d'Aquarellistes en concurrence de celle qui existait, et où triomphaient les sous-Leloir et les sous-Vibert ; on avait souri de l'entreprise, on avait douté du succès, il n'y avait pas place en dehors de la chapelle du Lechoté, on péchait par ignorance, on ne savait pas qu'à l'étranger il existait un art réel de l'aquarelle, procédé rapide de notation d'après nature, émanation primesautière des plus pittoresques visions, moyen d'expression familier à des maîtres spécialistes dont les groupements, en Angleterre et en Belgique, retenaient l'attention du public. Notre collaborateur, M. Maurice Guillemot, a eu la louable initiative de doter Paris d'une exposition annuelle dont le succès a été chaque fois en augmentant, et dont maintenant le sort est assuré.

Hans von Bartels intitule *la Distance infinie* une marine grandiloquente où le remuement vaste est rendu avec une fougue admirable ; Cadenhead connaît la féerie des nuages, le calme mordoré de l'automne, et réalise un décor pour *Hamlet* avec une *Vue de Dunnottar* au clair de lune ; Crashaw a une facture plus pittoresque, plus chaude ; Mac Comas est un merveilleux exécutant de la peinture à l'eau, qu'il prenne comme modèles les arbres d'une forêt ou les îles émergeant d'une nappe limpide ; Alexander Robinson, à Venise, à Volendam, à Dordrecht, à Bologne, a une vision mouvementée, grouillante, comme accentuée de pastel, d'un ragoût intense. Mlle Adour, douée d'un sens décoratif très particulier, trouve sur les grèves à marée basse et dans les parcs modernes des motifs à arrangements tour à tour vastes et intimes, a une palette chaude, et dans une étude de jeune paysanne a le charme sobre d'un Bastien-Lepage ; Nel Aries garde la même intensité à Venise, à Ploumanac'h et à Versailles, a réussi une délicieuse chose avec les iris du parterre d'eau.

Paul Fachet est bien inspiré par des crépuscules sur la Loire, exprime la tendre poésie des brumes, la ténuité des lointains ; Fougerousse possède une vision grandiloquente, fait se mouvoir des nuées au-dessus des lagunes, courbe des arbres sous la rafale d'automne ; Horton engrisaille délicatement le port de Saint-Yves ; Jéanès donne à l'aquarelle l'intensité de la meilleure peinture, a une admirable maîtrise d'exécution, transmue la nature en teintes d'apothéoses, ajoute à ses montagnes et ses femmes une curieuse tentative de fresque. Lebasque prend des notations rapides, sincères, d'une belle clarté impressionniste.

Il faut mentionner tout spécialement les quarante vues de Paris par Eugène Béjot, dessins teintés de légers lavis, qu'on recherchera plus tard comme actuellement les Bonington, etc.

INTÉRIM.

Le Mois archéologique

Les Origines de Paris

L'histoire des origines de Paris, encore qu'imparfaitement fixée dans sa chronologie, est cependant beaucoup plus précise que celle des origines de Rome. J'entends que les solutions proposées sont moins discutées en ce qui concerne notre ville. Il se pourrait bien, au reste, que cette absence de discussion ne fût qu'indifférence. Et cependant, peut-on proposer un sujet plus important à l'activité des historiens? Paris, comme Rome, a été la capitale du monde. La résistance héroïque des Parisii de Camulogène, les exploits des marchands de l'eau dont Paris a gardé le souvenir dans ses armoiries, sont tout aussi passionnants que la légende de Romulus et de Rémus allaités par une louve.

Comme M. Vidal de la Blache l'a remarqué, en un langage qui devient poétique par la manière intime dont il reflète une pensée longuement réfléchie, « l'impression qu'on recueille dans les premiers témoignages qui s'expriment sur cette région parisienne est celle d'une nature saine et vivante, où le sol, le climat et les eaux se combinent en une harmonie favorable à l'homme ». Quand Julien, homme raffiné, décrivait « sa chère Lutèce », il parlait d'un pays véritablement harmonieux et facile, que l'homme avait remarqué depuis longtemps. Je ne veux pas étudier ici les stations préhistoriques de l'Ile-de-France. On en a relevé de nombreux vestiges, à Chelles, à Villejuif, à Grenelle. Mais il importait de remarquer l'attrait que ce pays aux aspects variés, que ce fleuve tranquille et favorable à la navigation, que ces collines formant des postes stratégiques, que ces îles entourées d'un fossé naturel pouvaient offrir à l'esprit à la fois audacieux et prudent des premiers occupants. Le fleuve surtout semble avoir influencé les fondateurs de cette ville, qui peu à peu « se dessine autour de lui, se moule également à ses deux rives, et le suit maintenant pendant les douze kilomètres de la courbe immense et vraiment souveraine qu'il trace entre ses murs ». Par son fleuve, Lutèce fut un entrepôt intermédiaire, le centre des échanges des vins, des bois de Bourgogne contre les sels, les laines, les poissons fumés de Normandie, une étape obligée vers la mer. Le fleuve fut la première raison sociale de la cité et le premier motif de groupement. Les ancêtres des échevins furent les bateliers, la confrérie des nautes fut l'aïeule de notre conseil municipal. On ne s'étonnera pas que Jules César ait choisi cet endroit pour y tenir les assises de la Gaule, et que son lieutenant Labiénus ait dû soutenir contre les habitants et leur chef Camulogène une bataille héroïque (52 avant Jésus-Christ).

La conquête romaine ne fit d'ailleurs que développer les qualités naturelles du terroir. Le chef gaulois avait mis le feu à la vieille bourgade celtique des Parisii. Elle y gagna d'être rebâtie à la romaine. Les premiers monuments qu'on ait relevés sur le sol parisien datent de l'époque gallo-romaine. D'après ces documents, il est possible de reconstituer l'aspect de la ville primitive. Elle tenait d'abord tout entière dans l'île où se trouve aujourd'hui l'église Notre-Dame. Les murs de la première enceinte avaient la Seine pour fossé. En 1710, on a retrouvé cinq pierres cubiques provenant de ce rempart : elles sont au musée de Cluny. En 1829, dans la rue du Chevet Saint-Landry, et dans la démolition de l'église du même nom, on a rencontré le mur du quai ou du rempart antique qui se trouvait en arrière du quai actuel, à une grande distance. En 1847, au cours des travaux de nivellement du Parvis Notre-Dame et de construction d'un égout, on a mis à jour une autre partie de ce rempart, composé, comme ceux de la plupart des villes gallo-romaines, de fragments d'édifices et d'inscriptions. On voit enfin, en face du nº 6 de la rue de la Colombe, un tracé qui figure l'emplacement de l'ancienne muraille gallo-romaine, découverte en 1898.

Le plus ancien monument qu'on ait exhumé à l'intérieur de cette enceinte est un ensemble d'autels, rencontré, par un hasard singulier, dans le chœur même de l'église métropolitaine. C'est, en effet, en creusant un caveau destiné à la sépulture des archevêques de Paris, que, le 16 mars 1711, on découvrit, dans les fondations d'une muraille ancienne, neuf pierres sculptées : la plupart sont au musée de Cluny. L'inscription qu'on relève sur l'une d'elles est doublement intéressante parce

qu'elle date ces monuments du règne de Tibère et qu'elle constate l'existence de cette fameuse confrérie des nautes :

> TIB. CAESARE
> AVG. IOVI OPTVMO
> MAXSVMO.... M (probablement *aram*)
> . NAVTAE . PARISACI
> PVBLICE . POSIERVNT

Au point de vue religieux, ces documents présentent ce mélange fort curieux, et très répandu depuis lors, de la religion gauloise et de la mythologie romaine. Il y a là une appropriation et une identification analogues à celles que les pontifes romains pratiquèrent à l'égard de la religion grecque. Esus, le taureau sacré, Cernunnos (le cornu), qui n'est autre que le Pluton égyptien, y fraternisent avec Jupiter, Vulcain, Castor et Pollux. Il existe d'autres preuves de cette assimilation. En août 1784, les travaux de l'aile neuve du Palais de Justice, sur la rue de la Barillerie, amenèrent la découverte d'un cippe carré en pierre, orné de grandes figures, et notamment de celles de Mercure et d'Apollon (aujourd'hui à la Bibliothèque nationale). Le culte de Mercure, notamment, était très répandu en Gaule. César fait allusion, dans ses *Commentaires*, à cette dévotion, et, quand saint Denis vint prêcher le christianisme, il put constater que « la région tout entière des Parisiens était vouée misérablement au culte de ce dieu par une servitude diabolique ».

Le Forum, qui devint dans la suite le marché aux grains, bordé de boutiques romaines, puis l'emplacement de l'église élevée par Childebert au VIe siècle, et enfin de la cathédrale due à Maurice de Sully, occupait le parvis de Notre-Dame. A l'ouest de l'île, en 1847, au cours des travaux du Palais de Justice, dans la cour même de la Sainte-Chapelle, les ouvriers mirent à jour des fragments de colonnes, de corniches, de pieds-droits sculptés, d'inscriptions, et les restes d'un édifice dont l'appareil de pierre, construit avec la plus grande précision, était recouvert d'un enduit rehaussé de peintures. On a supposé que ce palais — car ce ne pouvait être qu'un palais — était réservé aux hôtes princiers. L'utilisation qu'en firent les rois francs de la première et de la deuxième race, depuis Clovis, les Capétiens, confirme cette hypothèse. Il ne disparut qu'au XIIIe siècle sous le règne de saint Louis, qui en fit le palais des rois jusqu'à ce que Charles V se transportât au Louvre.

L'île de la Cité communiquait avec la rive gauche et la rive droite de la Seine par deux ponts qui étaient situés à la place où nous voyons aujourd'hui le Pont au Change et le Petit Pont. Le Parisien qui voulait franchir le Petit Pont, celui-là même contre lequel les Normands devaient diriger plus tard leur attaque, devait passer tout d'abord sous un arc de triomphe dont on a retrouvé les fragments, en 1829, rue du Chevet-Saint-Landry; je signale spécialement, dans ces fragments du IVe siècle, une frise représentant des chasseurs, des chiens et des lièvres qui courent se précipiter dans des filets. Du Petit Pont, sur la rive gauche, partait une voie que nous appelons aujourd'hui la rue Saint-Jacques, et n'était autre que la voie du Sud, se dirigeant vers Orléans. En 1842, les ouvriers qui construisaient l'égout découvrirent des fragments importants, une douzaine de blocs de grès, irrégulièrement assemblés, et faisant partie d'un dallage analogue à celui de la ville d'Autun. De longs faubourgs se répartissaient de chaque côté de la voie romaine. Cette banlieue, qui n'était protégée par aucune muraille, fut ravagée par l'invasion des Barbares, et ne reprit son développement qu'au temps de la deuxième dynastie flavienne, et, d'une manière plus précise, à l'avènement de Constance Chlore.

C'est à ce prince en effet, c'est-à-dire à la première année du IVe siècle, que remonte le fameux palais des Thermes, dont les vestiges sont encore annexés à l'hôtel des anciens abbés de Cluny. Ce qui reste aujourd'hui n'est à vrai dire qu'une dépendance, les Thermes, d'un immense palais dont les jardins descendaient jusqu'à la Seine et se prolongeaient au delà de la rue Bonaparte. C'est dans ce palais que Julien composa ce *Misopogon* où il parle de « sa chère ville de Lutèce ». Et l'on a bien fait d'exposer dans le Frigidarium, qui est aujourd'hui un musée des origines de Paris, cette magnifique statue en marbre grec représentant l'empereur Julien, qui fut découverte au commencement du XIXe siècle, à Paris, dans le magasin d'un marbrier, et donnée à la ville, en 1850, par le comte de Lariboisière. C'est là qu'habitèrent Valentinien Ier et Valens, tous les Césars, et les premiers rois francs. Ce palais était défendu par un camp romain, dont on a reconnu l'existence en 1836, par la découverte d'armes, de vases et d'objets divers de l'époque gallo-romaine dans les terrains du Luxembourg.

C'est dans ce camp retranché qu'au mois de mai 360 Julien fut proclamé empereur par ses soldats. C'est dans l'espace compris entre les anciennes portes Saint-Michel et Saint-Jacques qu'on découvrit en 1368, lors des travaux de défense exécutés après la bataille de Poitiers, des murs de construction romaine, extrêmement épais, où l'on voulut voir un château démoli dont on parlait encore à cette époque dans les

chansons de geste, le château de Hautefeuille (*altum folium, feuil*, réduit, embuscade). Aujourd'hui encore une rue porte ce nom ; à la vérité, elle se borne au voisinage de la Seine ; mais autrefois elle aboutissait au point de départ de la rue Monsieur-le-Prince. Ce camp retranché ne fut pas suffisant pour arrêter la nouvelle invasion des Barbares, après Théodose. Alors seulement on se résolut à édifier une enceinte continue devant laquelle se brisait encore au IXe siècle l'effort des Normands.

De la même époque que le palais des Thermes datent ces fameuses Arènes de Lutèce, qu'on découvrit en 1883, lors du percement de la rue Monge. Elles sont malheureusement à moitié recouvertes par les bâtiments de la Compagnie des Omnibus. Le béton étendu sur le sol fait croire que c'était là un théâtre mixte, destiné aux danses, pantomimes et acrobaties aussi bien qu'aux combats de gladiateurs.

A la hauteur du lycée Saint-Louis, dans le sous-sol du lycée, le long de la rue Racine, des fouilles, qui seront peut-être poursuivies, amèneront sans doute la découverte d'un autre théâtre romain. Enfin, un cirque existerait, intégralement, sur l'emplacement de la Halle aux Vins, et une villa dans les jardins du Luxembourg. Plus loin encore, en suivant la rue d'Orléans, on rencontrait, à l'emplacement actuel de la rue Nicole, un cimetière, qui a été exhumé en 1873. Il paraît certain qu'il s'agissait là de la nécropole du Midi. Déjà en 1630, des fouilles entreprises dans les quartiers de Lourcine et Mouffetard avaient mis à jour des sculptures relatives au culte de Mithra ; en 1635, des cercueils de pierre avec des inscriptions grecques ; en 1656, d'autres sépultures pouvant dater de l'évangélisation de la Gaule.

L'île de la Cité communiquait avec le Nord par le Pont au Change. En effet, en face de l'île, entre les Buttes Chaumont et Montmartre, il existe une dépression large de 2 800 mètres, par où la capitale communique librement avec le Valois et le Soissonnais, par où passait la route des Flandres, par où passent encore aujourd'hui les voies ferrées qui conduisent aux Pays-Bas, à l'Angleterre, à l'Allemagne. La route traversait Crépy-en-Valois, Roye, Péronne et Bapaume. Sans traverser forêts ni rivières, les marchands de Crépy parvenaient à Saint-Denis, et c'est dans ces parages que s'établirent les foires du Lendit, de Saint-Ladre et de Saint-Laurent. « L'annexion d'un long faubourg, coupant la Seine à angle droit, au nord comme au sud, est un des premiers linéaments qui se dessinent dans la topographie de la ville grandissante. » Le plan original de Paris est une croix. La Seine forme l'une des branches, cependant que l'autre est constituée par la voie du Nord et la voie du Midi, la rue du Faubourg-Saint-Denis et celle du Faubourg-Montmartre. Sur la voie du Nord se greffaient sans doute d'autres voies romaines, si l'on se base sur les pierres trouvées dans les travaux de la rue de Rivoli.

Non loin du Pont au Change, et en arrière de l'Hôtel de Ville, la découverte, en 1612, 1717, 1818 et 1835, de tombeaux et de médailles semblerait prouver l'existence d'une nécropole du Nord analogue à celle du Sud. Cependant, des fouilles réitérées nous permettent de penser qu'il ne s'agit là que de tombes isolées, et que l'emplacement de la nécropole septentrionale aurait été situé vers la colline de Montmartre. On voit au musée de Cluny un bas-relief de marbre, trouvé dans la rue Montholon, qui représente une jeune fille couchée sur un lit funèbre, au milieu d'une famille éplorée. A la Bibliothèque nationale, on voit une tête de femme, en bronze antique, et coiffée d'une tour crénelée, comme la Cybèle de la mythologie : elle fut trouvée au XVIIe siècle, à deux toises de profondeur, au milieu des ruines d'une vieille tour, dans la rue Coquillière, près de l'église Saint-Eustache.

L'empereur Julien avait fait l'éloge de la pureté de l'eau de Seine. Or, on a reconnu en 1781 dans le jardin du Palais Royal les bassins de deux réservoirs, qui recevaient leurs eaux des hauteurs de Passy par un aqueduc souterrain, dont on avait déjà rencontré quelques portions, en 1763, dans les travaux de terrassement de la place Louis XV (place de la Concorde). A quelques pas de ces bassins, en 1751 et en 1806, on a trouvé des marbres funéraires, une inscription relatant la mort d'Amande, jeune fille, à l'âge de dix-sept ans, et l'urne consacrée par l'affranchi Chrestus à la mémoire de son patron Epiconus.

Voilà pour la plaine. La voie du Nord était dominée à l'ouest par la colline de Montmartre. D'où vient ce mot qui évoque aujourd'hui des souvenirs d'agapes et de joyeuses fantaisies ? De Mons Martis — Montmartre portait un temple consacré à Mars ; — un autre temple y était consacré à Mercure, si l'on en croit les *Acta sanctorum*. L'importance des fouilles confirme ces suppositions. En effet, au XVIIIe siècle, on a recueilli sur les flancs de la colline des vases de terre, des bas-reliefs de marbre, une tête d'homme en bronze (Bibliothèque nationale), et une tête de Mercure en marbre.

Tel est, dans ses grandes lignes, le problème des origines de Paris. Je ne l'ai pas résolu. L'exposé que j'en ai fait n'est que le premier chapitre d'une histoire de notre capitale. Je chercherai, dans la suite, dans quel sens et suivant quelles nécessités le moyen âge développa la ville gallo-romaine.

LÉANDRE VAILLAT.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ANGLETERRE

Encore et toujours des expositions, des expositions de Maîtres d'autrefois, des expositions de l'art moderne, des expositions plus ou moins intéressantes, des expositions qui ne valent rien du tout. La crise financière a secoué Bond Street, la vente des tableaux ne marche pas, même on ne peut pas toucher l'argent pour beaucoup de tableaux récemment vendus. Il faut vivre tout de même et ainsi les expositions d'attraper les vingt sous du public.

[illegible] Rubens [illegible] exemple [illegible] ayant à la [illegible] portraits [illegible] de Rubens et de sa première femme, Isabelle Brandt, qui regardent tranquillement la lutte décorative entre les [illegible] les chiens et les hommes à pied. C'est un tableau plein de vigueur, riche en couleur et très décoratif comme groupement.

Parmi plusieurs expositions d'eaux-fortes, il faut nommer



EDMUND DULAC — CARTE D'INVITATION A SON EXPOSITION

Partout les « dealers » sages louent leurs galeries aux artistes qui paient pour l'honneur et vivent dans l'espoir. Moi-même j'ai reçu plus d'une trentaine de cartes d'invitation pendant le mois dernier et je tâcherai de vous donner un coup d'œil des six ou sept des plus importantes.

Chez MM. Sully et Cie, on expose deux grands tableaux provenant de la collection de lord Ashburton, maintenant dissipée parmi les marchands. Ici on voit le Corrège, *Quatre saints : saintes Marthe et Madeleine, saints P[illegible] et Léonard*, un exemple assez intéressant, mais sombre en couleur, de sa première période avant 1515 et [illegible]

la belle collection rétrospective, chez MM. Obach, d'œuvres de Sir F. Seymour Haden, qui fut honoré récemment par une exposition particulière au Salon d'Automne; des eaux-fortes en couleurs par des Maîtres [illegible] modernes exposées au « Dore Gallery », par MM. Georges Petit, et dernièrement par MM. James Connell et fils ; une nouvelle série d'eaux-fortes d'Espagne par M. E. Synge qui a fait beaucoup de progrès et qui commence à intéresser les amateurs.

MM. Brown et Phillips ont découvert un nouvel illustrateur d'un talent considérable, M. Edmund Dulac, dont [illegible] les inspirées par les *Mille et une Nuits* attirent

beaucoup l'admiration aux « Leicester Galleries ». M. Dulac, qui est d'une famille française habitant Londres, montre une invention humoresque et un sentiment tout oriental dans ses *Houris langoureuses* et ses *Vizirs gro-[illegible]s*. Comme coloriste, il est très délicat, aimant les effets de nuit et harmonisant ses couleurs bleues d'une façon [illegible]te qui rend la chaleur que le sujet demande. Sa carte d'invitation, ici reproduite, révèle son dessin et son imitation habile des lettres arabes.

❧

Parmi les expositions d'arts et métiers, il faut remarquer celle au Dover Street, 15, où M. Harold Stabler expose de l'orfèvrerie et des objets en métal repoussé ; une salle chez M. Baillie, occupée par des objets dessinés par M. C.-F.-A. Voysey, et des dentelles et broderies à la salle du « Fine Art Society » par des artistes de Birmingham. A cette dernière, on voit aussi des tableaux par M. J.-E. Southall, M. Arthur Gaskin et des autres peintres de Birmingham qui ont suivi la tradition du moyen âge de Rossetti, Morris et Burne-Jones, et essaient de faire renaître la peinture *a tempera*.

Les ventes chez Christie — notre Hôtel Drouot — indiquent l'état financier à Londres en ce moment. Dernièrement, deux panneaux décoratifs par Burne-Jones, de sa série célèbre sur *Saint Georges et le Dragon*, ont été offerts, mais les prix n'ont pas dépassé 3 775 francs pour l'un et 3 250 francs pour l'autre. Il y a six mois seulement qu'on a refusé chez Christie une offre de 8 400 francs pour un autre panneau de la même série. Quand on a vendu la collection de Birket Foster, qui a commandé la série de Burne-Jones, les sept tableaux ont gagné 52 500 francs. Beaucoup d'autres tableaux et objets d'art récemment offerts ont été retirés, n'ayant pas obtenu d'enchères. La seule vente d'importance est celle d'un grand paysage par George Vincent, élève de Crome, qui a atteint 10 500 francs, un prix assez intéressant comme indication de l'estime croissante parmi les amateurs des œuvres de l'école du Norwich dont Crome et Cotman sont les grands maîtres.

FRANK RUTTER

AUTRICHE

Deux expositions françaises ont marqué l'automne autrichien. A Prague, on a vu une centaine de tableaux impressionnistes à la suite des conférences de M. Mauclair. A Vienne, le *Monument aux Morts*, de Bartholomé, a été produit en plâtre. Il s'est mené grand tapage dans cette capitale autour des 42 aquarelles de M. Alphonse L. Mielich rapportées de Amra. On y a également honoré la mémoire du défunt peintre Ladislas E. Petrovits ; on y a accueilli l'exposition particulière du peintre munichois Charles-J. Palmié, aujourd'hui tellement influencé par l'impressionnisme. Puis la XXXIIIe Exposition du Hagenbund a mis en valeur deux artistes, momentanément à Paris, MM. Ferdinand Michl et Franz Simon, et surtout le paysagiste tchèque Slavicek. On a remarqué encore les pages exotiques de M. V. Krämer. Là aussi une exposition spéciale : celle de l'Anglaise Marianne Stokes, originaire de Styrie. Et puis M. Bulas, de Cracovie, et M. Vacatko, de Prague, dont l'énergie fait plaisir.

A Prague, de nouveau une exposition des arts graphiques tchèques ; toujours les noms aimés : M. Arnost Hofbauer, d'un sentiment si délicat et si fin ; M. Viktor Stretti, d'une élégance, d'une adresse et d'une désinvolture pleines de dandysme ; M. Vojtech Preissig, de tous le plus savant et qui aujourd'hui, sûr de ses diverses techniques, aborde enfin les motifs tchèques (telle la petite ville d'hiver, si enfouie sous la neige qu'on y dirait la vie suspendue, une merveilleuse réussite d'aquatinte en couleurs) ; M. Max Svabinsky, sombre, génial et tourmenté, tout de premier jet, suppléant par de la verve et de la nervosité à toute impéritie. Ses *pieta* modernes, conçues selon le parti pris parachronique de M. de Uhde, mais sans aucune analogie de composition, surprennent par la sorte de furie rembranesque avec laquelle elles sont jetées sur la plaque : la première pleine de fautes, avec une composition diagonale et chavirante, des personnages longs de quatorze têtes, mais tout à fait stupéfiante en tant que résultante d'une profonde émotion intérieure, d'une fièvre spirituelle, d'une sorte d'ivresse créatrice ; la seconde rassemblée, compacte, unifiée dans un clair-obscur intense, toutes les étourderies corrigées, une œuvre à peu près parfaite, mais à laquelle manque selon moi l'élan impétueux de la première avec son griffonnage frénétique et passionné sous le sage enveloppement des ombres à la roulette.

Au pays slovaque, il faut signaler la disparition d'un original et la publication enfin d'un grand ouvrage destiné à recueillir les échantillons les plus parfaits d'un art populaire adorable, auquel non seulement le mercantilisme et les camelotes modernes, mais l'État magyar — pour ce qui concerne la partie hongroise de la Slovaquie — font tantôt la guerre, tantôt une concurrence pire que toutes les guerres.

L'original est le peintre Cyrile Mandel, un autodidacte qui faisait partie de la petite école groupée dans la région de Velka et de Hrosnova-Lhota autour du peintre admirable M. Jorzka Uprka. Mandel ne tenait en rien de Uprka, au contraire de M. Frolka ou de tels autres. C'était un paysagiste ému et sincère qui, sur le tard, s'était mis... à l'esperanto et à peindre. Lors du passage de Rodin dans cette région, il s'empressa d'aller le saluer en esperanto et revint fort déçu de n'avoir pu échanger une parole avec le grand homme. Dans mes pérégrinations à travers le pays, je le fuyais ou, du plus loin que je l'apercevais, si la rencontre était inévitable, je m'industriais à dissimuler mon matériel d'aquarelliste, car il avait l'art de surprendre mon consentement à ce qu'il me chipât mes blocs sans qu'il fût moyen de se dérober. Il y faisait du reste des choses délicieuses, sur ces blocs, avec une telle justesse de coloris, un sentiment si fin des valeurs qu'on eût dit vraiment qu'il avait été peintre toute sa vie. L'exposition qu'on lui organise à Uherské Hradistie, ville importante de la Moravie slovaque, est un hommage parfaitement légitime rendu à ce talent provincial auquel peu de confrères à Prague rendirent justice. Cet art slovaque, qui sort de l'œuf et s'essaie timidement à voleter, est infiniment touchant. A Prague, capitale avérée du monde slave autrichien, on ne lui est pas trop favorable ; à Brno (Brunn), capitale du Margraviat, il rencontre l'hostilité allemande. Il ne lui reste dès lors qu'à organiser ses petites expositions locales dans les villes de la Morava, car il va sans dire qu'en Hongrie rien n'existe pour ce qui n'est pas magyar.

Alors il faut, de toutes nos forces, encourager l'initiative que prend M. Dusan Jurkovic avec l'aide de M. Anton Schroll, de Vienne, de réunir en une magnifique série de livraisons les monuments de l'art populaire slovaque depuis les maisons et les églises jusqu'aux objets usuels. On connaît un peu en France l'art populaire russe, beaucoup moins le roumain et le polonais, et pas du tout le slovaque. Cependant tout ce qui se vend à Paris et ailleurs sous le nom de broderies hongroises est d'origine roumaine ou slovaque. Mais ce n'est pas à la broderie surtout qu'en veut M. Jurkovic. Elle est assurée de ne disparaître qu'en dernier. Le péril de l'architecture est autrement imminent. L'autre jour, un village tout entier des Carpathes de Trentchin, Cicmany (lisez Tchitchmagne) a brûlé qui était, de la première maison à la dernière, un joyau de l'art national slovaque. Il n'en reste plus aujourd'hui que les photographies et dessins de M. Jurkovic et les nôtres. Qui n'a pas vu l'église évangélique toute en bois, de Velka Palutz, le rucher de Strambek ou les foyers peints de blanche maisons paysannes de Cataj ou encore les porches et avant-corps de Lindomier, Tinec et Kostice ne se rendra jamais compte de ce qu'il peut y avoir encore de poésie dans les campagnes slaves d'Autriche-Hongrie. Alors que partout des lois sont promulguées pour le classement des édifices historiques et la protection du paysage, il importerait de trouver un moyen de défendre l'art populaire slovaque contre ses ennemis de tout genre... et de toute race. Ce sera trop tard de pleurer lorsqu'il n'en restera plus que le Musée ethnographique de Prague ou les documents de M. Jurkovic. En attendant, félicitons ce dernier autant de ses travaux d'art folkloriste que de ses architectures si délicieusement inspirées de ce style populaire.

WILLIAM RITTER.

BELGIQUE

Le jugement du concours de Rome pour la peinture a fait quelque bruit et a attiré de nouveau l'attention sur l'organisation du concours.

Il y a longtemps que les règlements des concours de Rome sont considérés comme désuets. Tout le monde est d'accord là-dessus. Ces règlements datent d'une époque où l'enseignement artistique était dominé par des principes tout à fait abandonnés aujourd'hui, et ils portent la marque d'une routine depuis trente ou quarante ans déjà secouée. Il y a environ dix ans, l'État a constitué une commission chargée d'élaborer une revision des règlements des concours de Rome. Mais, jusqu'à présent, cette commission n'a rien apporté. On se demande même si elle existe encore. Et les vieux règlements subsistent. Ils sont tellement défavorables à la manifestation des talents qu'il arrive ceci : des artistes participent au concours qui sont déjà classés, qui ont déjà produit des œuvres affirmant une personnalité, une valeur sérieuse. Et le jury estime qu'il n'y a pas lieu de décerner le prix. C'est le cas cette année. De plus, dans le classement auquel il procède, le jury laisse sans aucune mention les travaux les plus sérieux, ceux qui dénotent le plus de science, ceux des concurrents qui sont évidemment le mieux armés pour bénéficier des études facilitées par les prix de Rome. Et ses suffrages vont à trois œuvres de facture hésitante, mais d'expression étrange étant donné le sujet imposé : *les Victorieux aux temps primitifs*. Les trois œuvres classées donnent à ces Victorieux une expression de mélancolie, de crainte presque, les font vivre dans un monde sans force, sans orgueil et sans joie, d'où toute beauté puissante, toute forme vigoureuse sont bannies.

Tout cela a d'autant plus étonné que, parmi les concurrents classés et qui ont présenté ces travaux déroutants, il en est dont le talent s'est affirmé déjà avec des tendances très différentes de celles qu'ils manifestent ici.

Et ainsi le concours de Rome, tel qu'il est organisé, plus que jamais apparaît comme un anachronisme. Cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas destiné à subsister longtemps encore dans ses formes si vénérables qu'on semble ne pas oser y toucher.

❧

Je vous ai dit l'importance inaccoutumée des œuvres de peinture monumentale exposées cette année au Salon de Bruxelles. Elles manifestaient à l'évidence un épanouissement du grand art décoratif trop négligé en Belgique par les pouvoirs publics, malgré les efforts tenaces d'artistes de valeur incontestable, comme Fabry, Delville, Levêque, Montald, Ciamberlani.

L'État vient enfin de se décider à donner à ces talents le moyen de s'appliquer à des destinations précises. Il commande à M. Montald la décoration du grand vestibule du Musée d'art ancien. L'artiste avait exposé un projet pour cette décoration et deux panneaux entièrement exécutés, dans une harmonie discrète de bleus et d'ors. A M. Delville, on commande des esquisses pour une décoration de la salle de la Cour d'assises au Palais de justice de Bruxelles. Ce vaste monument est encore absolument nu, comme la plupart des édifices de Bruxelles. Aussi espère-t-on que d'autres commandes vont suivre. Je vous ai dit, je crois, que la Ville de Bruxelles a acquis, pour l'escalier du théâtre de la Monnaie, un grand panneau de M. Fabry, *la Danse*, qui est tout à fait remarquable et conçu dans une note particulièrement originale, marquant une personnalité forte.

L'État a fait au Salon quelques acquisitions importantes pour le Musée de Bruxelles : celle du panneau décoratif exposé par M. Besnard, celle des *Lutteurs à cheval* de M. de Lalaing, celles du *Bain* de Gouweloos, du paysage de Heymans et de la *Sieste* de Bernier.

❧

Après une exposition du cercle *Labeur*, où l'on a remarqué surtout les *Études de Moines*, aiguës et de facture si personnelle de M. Marcel Delaunois, les peintures savoureuses de M. Van Zevenberghen, celles de M. Thomas, de M. Lemmen, de M. Thévenet, de M. Nykerk, nous avons en ce moment, au Musée moderne, l'exposition annuelle du *Sillon*.

Les peintres du *Sillon* continuent à accorder, en affinant de plus en plus leur vision, les traditions de l'école flamande à la sensibilité d'aujourd'hui. Dans le *Cirque forain* de M. Wagemans, dans l'*Estacade* et la *Jeune Mère* de M. Smeers, dans l'*Oiseleur* et dans les *Gosses* de M. Swyncop, dans les *Vieux Chalands* de M. Apol, dans les toiles de M. De Greef, de Mlle Brohée, de M. Haustrate, les raffinements de couleur vêtent une matière riche, forte, savou-

reuse. Et, très curieusement, ainsi, l'art du temps présent s'apparente à celui du passé.

Il faut signaler également deux expositions rétrospectives au *Cercle artistique* : celle des frères Oyens, deux peintres néerlandais qui travaillèrent en Belgique et dont les tableaux anecdotiques ont le pittoresque et l'éclat, l'expression sensuelle des petits maîtres hollandais ; celle de l'aquarelliste Stocquet qui fut mieux qu'un virtuose et sut fixer quelquefois la grandeur majestueuse et [illegible] pesante de la mer.

Des journaux ont annoncé que l'on venait de découvrir un Rembrandt au Musée de Bruxelles : une nature morte, acquise pour la modeste somme de 1 600 francs, dans une vente récente, aurait été reconnue comme étant une œuvre du maître des *Syndics.*

La nature morte dont il s'agit a été attribuée à un peintre hollandais inconnu. Et la commission du Musée lui garde cette attribution vague. Rien, en effet, ne permet de reconnaître en elle une œuvre de Rembrandt.

G. Vanzype.

HOLLANDE

Trois Expositions importantes ont eu lieu en cette fin de saison. Après celle des Aquarellistes hollandais, assez semblable à celle de l'an dernier, dont j'ai parlé ici même, il y a un an, il y a eu, dans les mêmes belles salles du cercle *Pulchri Studio,* une Exposition en l'honneur de W. Roelofs (mort en 1897), le paysagiste au talent simple et naturel, qui a été pendant de longues années, avant les Maîtres de 1880, à la tête de notre école de paysage.

Né en 1822, ce peintre, après avoir commencé ses études à La Haye, puis habité Utrecht pendant quelques années, alla se fixer à Bruxelles, où il fit, en réalité, son éducation artistique. Les « peintres de Barbizon » eurent aussi une grande influence sur le développement de son art. Mais, tout en habitant la Belgique pendant quarante ans, il ne cessa jamais de venir dans son pays natal, chaque été, pour y faire de nombreuses études, qui lui servaient à élaborer ses tableaux.

L'Exposition officielle dont nous parlons donnait un aperçu très complet de son œuvre entière. Beaucoup de tableaux provenaient de collections particulières ; ainsi la reine mère des Pays-Bas, le roi Léopold et différents Musées avaient prêté pour cette occasion des œuvres importantes.

Le président d'honneur du cercle Pulchri Studio, Mesdag, ayant été un des élèves de Roelofs, contribua largement à l'organisation de cet hommage posthume à la mémoire de son maître, qui a été, certainement, une figure remarquable de son époque. Il se distingua de la plupart de ses contemporains par la vigueur de son exécution. Et tandis que plus tard les Maris, Mauve, et tant d'autres, étaient plutôt attirés par les ciels gris et mouvants chers à Ruysdael et à van Goyen, Roelofs a été un des rares peintres de l'été en Hollande.

Parmi ses études, faites directement sur nature, il existe des impressions de premier ordre, d'une couleur superbe, d'une pâte admirable. Ses tableaux, plus complets comme ensemble, n'ont pas toujours ces mêmes qualités. Mais Chardin n'aimait-il pas à citer un mot de Lemoine, qui disait qu'il fallait au moins trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse?...

Roelofs a été un admirateur passionné des savoureuses prairies hollandaises, d'où émergent les plantureuses vaches, enfoncées jusqu'au poitrail dans l'herbe drue, aussi bien que des mares de nos « polders », eaux calmes où fleurissent, nombreux, les nénuphars roses, genres de sujets qu'il ne trouvait pas aux environs de Bruxelles.

Et ces motifs, il aimait à les peindre par des jours de lourde chaleur estivale, quand des ciels menaçants, gris plombés, viennent lentement cacher l'azur. Ou bien, il saisissait ces moments fugitifs, quand le soleil reparaît après l'ondée, faisant scintiller mille diamants aux extrémités des feuilles qui se dessinent, pâles, sur le ciel sombre, parfois égayé par un arc-en-ciel.

Tous ces effets, Roelofs les a traduits avec un talent personnel, mâle, bien équilibré. Trop peut-être même pour avoir pu exprimer certaines subtilités, que seuls perçoivent des esprits hypersensibles, ce qui, toutefois, ne l'empêchera pas de rester un des peintres remarquables de son époque.

Ensuite eut lieu chez M. Schuller une exposition très complète de l'œuvre gravé de Mlle B. Van Houten, l'aquafortiste au talent viril, violent même parfois, toujours puissant et délicat en même temps.

Malgré son très grand talent, cette aquafortiste est restée à peu près inconnue, même dans son pays natal.

Toujours elle a peint et gravé tour à tour, ce qui fait d'elle un type accompli de peintre-graveur.

Dès son enfance elle eut des leçons de dessin d'un vieux peintre, qui lui apprit en même temps à apprécier le beau.

Nièce du peintre Mesdag, elle passa une partie de sa jeunesse chez son oncle et sa tante, au milieu des chefs-d'œuvre des peintres français qui forment le noyau du Musée Mesdag, et, parmi ses gravures, il existe des planches de rare mérite d'après Dupré, Millet, Delacroix. Dans celles-ci, son travail de lignes plus ou moins savantes ne suggère pas les tons, mais elle traduit les valeurs mêmes, au moyen d'un travail serré qui rend la touche, la facture même, tout en conservant une souplesse et une hardiesse extraordinaires.

Aussi ces estampes sont-elles hautement appréciées par les artistes et les collectionneurs.

Vers 1882, elle alla à Paris, plutôt afin d'apprendre le français que la peinture. Elle fréquenta une école professionnelle, où elle eut des leçons de gravure sur bois, sous la direction de Perrichon, un artiste intelligent qui comprit bien vite son talent inné ; au bout de quelques mois, il la laissa libre et lui conseilla d'aller plutôt étudier les trésors d'art que contient la métropole, lui disant qu'elle apprendrait plus en flânant qu'en allant à l'école.

Alors elle dessina et peignit beaucoup d'après nature, et se mit à faire de l'eau-forte, au moyen du Traité de Lalanne. Une de ses premières planches, des Pétunias, rend déjà admirablement la souplesse des pétales et le velouté des feuilles.

Après une année de travail libre et de vagabondage intellectuel, Mlle Van Houten retourna à La Haye, où bien-

tôt la maison Goupil publia son unique cahier de six eaux-fortes de reproduction, plus petites que celles dont nous avons parlé.

Mais, exposant très rarement, et tirant ses planches originales de préférence elle-même et à très petit nombre, celles-ci sont rarissimes et partant, trop peu connues.

Ses irrégulières apparitions aux expositions furent des succès ; ainsi, en 1900, elle fut médaillée avec acclamation, ce qui prouve bien combien ses gravures furent remarquées par le jury international.

Ce ne fut que justice, car ses grandes estampes, Oiseaux morts cloués sur un vieux mur effrité, certaines planches de Tournesols, de Tulipes, etc., sont vraiment des œuvres impressionnantes par leur faire magistral. D'une exécution absolument individuelle, elles peuvent être comparées à des eaux-fortes célèbres de confrères illustres, morts ou vivants.

Avec un rien, tel qu'un fauteuil ancien, sur lequel est posé un coussin en velours d'Utrecht, elle a fait des œuvres d'exceptionnel mérite qui font songer à la célèbre *Coquille* de Rembrandt. Ses études de figure, des têtes d'enfants le plus souvent, sont d'une vie intense, d'une expression parfaite, et, j'insiste sur ce point, d'un travail tout à fait personnel. Son métier, d'une grande science instinctive, est direct, expressif, passionné. Elle ne « cuisine » pas ses cuivres, mais les fait mordre vigoureusement, avec une grande hardiesse, une ou deux fois, tout au plus, n'aimant guère les « états », cherchant à laisser la plus grande fraîcheur d'exécution à son travail. Et tout cela avec une énergie et une force entièrement masculines. Mais si ses nombreuses études de fleurs, grandes planches aux traits noirs et franchement mordus, ont un aspect plutôt dur et rude, quand on les regarde avec attention on voit bientôt qu'une extrême sensibilité l'a guidée, et que ces traits solides et larges expriment merveilleusement les plus légères nuances, et sont d'un sentiment et d'un rendu tout à fait subtils, exquisement féminins.

Déjà Mlle Van Houten a produit près de deux cents estampes, la plupart de grandes dimensions, bagage artistique plus que suffisant pour mériter un peu de gloire !

La troisième Exposition importante a eu lieu chez M. Biesing, le marchand de tableaux dont j'ai eu déjà plusieurs fois l'occasion de parler, et consistait en une collection choisie d'œuvres de Mme Mesdag Van Houten, la femme du célèbre mariniste hollandais, dont la réputation est loin d'être aussi répandue que celle de son mari. Quoique très appréciée des artistes, par suite du choix de ses sujets elle n'a guère de popularité. Pourtant son talent est grand et son influence sur l'art de son mari s'est toujours fait sentir. Car Mme Mesdag, tout en ne commençant à peindre que lorsque celui-ci avait déjà récolté ses premiers lauriers, l'avait auparavant fortement encouragé à se vouer à l'art et son goût fin et juste a été de grande influence sur le choix des œuvres qui forment le superbe musée qui porte leur nom.

Mme Mesdag débuta à un âge relativement avancé, mais, née artiste, vivant au milieu de chefs-d'œuvre, elle s'est vite assimilé le métier sans autres maîtres que les tableaux des peintres de 1830.

Deux notes lui sont très personnelles : les dunes et les bruyères d'une mélancolie douce et parfois des sous-bois, mais spécialement les natures mortes. Elle est vraiment une des artistes les plus distinguées de son pays, un vrai peintre, au sentiment très raffiné.

Avant de passer soixante-dix ans, elle a une carrière considérable derrière elle, qui ne lui a pas donné la réputation qu'elle mérite. Mais son art est en somme d'une qualité trop supérieure pour être goûté d'un grand public en Hollande, où l'on n'apprécie pas suffisamment son talent inné, puissant, sa nature d'artiste enthousiaste d'harmonies, de couleurs sonores, d'ensembles harmonieux, qu'elle rend admirablement.

Très modeste, douée d'une inébranlable énergie, Mme Mesdag travaille tranquillement, sans défaillances, disant clairement ce qu'elle veut dire. Son art est loin de l'art hollandais ancien, qui se borne souvent à une merveilleuse exécution.

Chez elle, ce côté est absolument secondaire. Elle compose, avec un goût vraiment féminin, de grands tableaux, fruits savoureux, ananas, melons, prunes et bananes, ou vases de bronze et luxueuses étoffes d'Orient, avant son de placer ces objets avec une parfaite entente de l'harmonie et des oppositions de couleur. Un peu comme Edmond de Goncourt s'inspirant de son précieux tapis persan pour faire naître en lui la « petite fièvre de cervelle » sans laquelle tout travail d'art est froid, Mme Mesdag s'enthousiasme des riches et nobles couleurs qu'elle a sous les yeux ; alors elle en arrive à donner l'essence même de ces couleurs.

Ses tableaux, aussi bien que ses aquarelles, sont largement traités, avec un semblant de dédain pour la « belle pâte », ce qui n'empêche pas ses œuvres d'être de merveilleuses symphonies de grand coloriste.

Il faut un esprit sensitif, un œil vraiment peintre pour apprécier ses mérites. Aussi récemment, à Venise, ses tableaux furent une véritable révélation pour les artistes.

ZILCKEN.

ITALIE

Une nouvelle qui intéressera tous les artistes que passionnent les charmes multiples de l'antique Florence, est celle des restaurations et des nombreuses réformes projetées par la nouvelle administration de cette vieille ville qui possède peut-être dans son enceinte un des plus vastes trésors d'art du monde.

Le premier résultat de la volonté esthétique du Conseil municipal de Florence est l'accomplissement très satisfaisant de la restauration des fresques du Ghirlandajo dans l'église de Santa Maria Novella. On connaît les avatars de gloire et d'indifférence de la célèbre abside de cette église admirable. Lorsque, sur la fin du XVe siècle, Domenico Bigordi dit le Ghirlandajo s'éloigna de son ouvrage achevé, Florence avait non seulement acquis une des œuvres les plus grandioses qui couvrent ses murs incomparables, mais en même temps, par le labeur d'un grand peintre une page assez solennelle et assez belle de son histoire était arrêtée dans la superbe évocation.

Avec la chapelle que les « Giotteschi » ont ornée d'une beauté d'évocation picturale où le grand style des Pr

mitifs étend toute sa splendeur ; avec ce « cloître lunaire », ainsi que l'appelle le grand poète allemand Théodore Däubler, le Cloître Vert, où Paolo Uccello a peint ses fresques qui semblent garder dans une indéfinissable suprême harmonie de lignes « essentielles » toute la profondeur de la peinture italienne des siècles précédents et des suivants ; avec ses chefs-d'œuvre presque innombrables, Santa Maria Novella est la plus riche et la plus significative église italienne de tous les temps.

Les restaurations qui la rendent au public telle qu'elle a été dans les débuts de sa gloire, sont accomplies avec un sens d'art, une logique esthétique, digne de louanges. Il n'y aura point de profanation, car il n'y aura pas de personnalité moderne superposée brutalement à l'ancienne. Les œuvres redeviennent ce qu'elles furent ; j'ai pu le constater surtout par la restauration étonnante d'une fresque de Paolo Uccello, dans le Cloître Vert. C'est le *Déluge*, une scène d'un tragique si intense, et si dégagé de tout pathétique facile, que chaque figure, présentée dans son contour le plus simple, et par cela même le plus profondément évocateur, prend dans les deux éléments tyranniques de la lumière et de l'eau, non seulement un puissant relief plastique de vie héroïque, mais aussi toute la signification idéale de la fatalité du grand châtiment. Dans cette fresque incomparable, le labeur des muscles et les attitudes dans la lumière, d'une originalité parfaite, sont traités en un contrepoint plastique rigoureux, qui harmonise toute l'humanité palpitant dans l'œuvre, et en fond les aspects dans cet ensemble de beauté sereine qu'on ne peut retrouver que dans certaines œuvres de Giotto et de Pier della Francesca, ces deux grands peintres qui forment avec Paolo Uccello une des plus glorieuses triades fondamentales de l'art plastique italien. Ce sont les décors de cette triade surtout que, dans l'histoire de tout l'Art occidental, l'Italie peut ajouter aux triomphes suprêmes du gothique du Nord. Le restaurateur moderne n'a commis aucun de ces nombreux sacrilèges que nous regrettons un peu partout. Par un procédé électrique admirable, les fresques sont détachées tout entières et transportées sur une toile métallique, où l'œuvre du restaurateur peut s'exercer avec une grande facilité. La fresque est ainsi sauvée à jamais.

On a appliqué ce système très récent à l'œuvre de Paolo Uccello. Santa Maria Novella va bientôt se montrer avec toute l'antique splendeur de ses couleurs éternisées par les peintres anciens que nous devons le plus aimer, maintenant que notre esthétique a su reprendre l'exaltation des origines de notre Art en se transportant au delà des barrières de la décadence, levées par la plupart des artistes du Quattrocento, encore à la mode chez les littérateurs, et par un grand nombre des Léonard, des Raphaël et des raphaëlites qui peuplent les Musées du monde et attirent les déclamations dithyrambiques de quelques écrivains.

La volonté esthétique pleine d'énergie de l'administration communale de Florence, s'exerce aussi dans toute la ville. On veut dégager les superbes arcades de Or San Michele, celles du Portique de Leon Battista Alberti, etc. Un souffle de réforme esthétique anime les édiles de la ville qui est tout un musée. Les artistes de tous les pays exultent et attendent.

MÉMENTO DES HOMMES, DES CHOSES ET DES PUBLICATIONS D'ART. — On annonce que le total des ventes à l'Exposition de Venise atteint 440 000 francs environ. Cette Exposition internationale apporte donc une aide matérielle assez sérieuse aux artistes. On peut commencer à espérer qu'elle puisse apporter aussi une aide féconde à l'Art en général, et à l'Art italien en particulier.

— A Pérouse, dans une petite église de Porte-Saint-Ange, on a découvert un beau buste du Rédempteur, en terre cuite polychrome. On l'attribue à l'école de Verrocchio.

— La galerie Pitti, à Florence, s'est enrichie d'un beau bahut en ébène du grand-duc Ferdinand II, travail allemand du XVII[e] siècle, de grande valeur.

— A Subiaco, le célèbre couvent de la Campagne romaine, berceau de la culture bénédictine, où saint François d'Assise vécut pendant quelque temps et où on voyait déjà un portrait authentique du séraphique François, on a découvert une fresque avec trois figures : la Vierge, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue. Dans les caves du couvent, qui furent autrefois le couvent lui-même, on vient de découvrir un portrait de saint Antoine de Padoue, attribué à l'école de Giotto.

RICCIOTTO CANUDO.

NORVÈGE

L'AUTOMNE a surtout été marqué par des Expositions particulières du plus haut intérêt.

Parmi celles-ci, mentionnons particulièrement les expositions des peintres Thorvald Erichsen et Svarstad, impressionnistes tous deux, mais de tendances bien différentes, opposées même.

On connaît généralement peu en Europe les peintres impressionnistes norvégiens, et on est unanimement persuadé que l'aimable et séduisante peinture de Thaulow synthétise les tendances picturales de la génération actuelle. Il n'en est absolument rien : la plupart des jeunes peintres actuels ont étudié en Allemagne et en France ; ils se sont sentis attirés par les recherches coloristiques des impressionnistes français et par les tentatives de synthétisation germaniques. Ajoutons à cela le farouche individualisme de la race, et la splendeur si diverse des étés et des hivers [illegible] on aura une idée des résultats intéressants auxquels, sous ces diverses influences, ont atteint les artistes de la jeune génération.

L'un des mieux doués, M. Thorvald Erichsen, appartient à l'école qui mena en Norvège la réaction contre le naturalisme triomphant. Il a depuis longtemps répudié l'esclavage de la réalité et des couleurs modestement atténuées. Il use avec maestria de l'arsenal infini des plans et des lignes pour obtenir un effet d'ensemble presque décoratif, et surtout pour arriver à la manifestation du tempérament propre de l'auteur ; tous les détails sont volontairement négligés au profit des grandes masses décoratives. C'est la synthèse après l'analyse. Ceci serait parfait si un peu d'intellectualité profonde ou d'humanité vibrante animait cet art raffiné, cet art aristocratique ; mais il n'en est rien. Pour la plupart des peintres de cette école, les hommes n'ont d'intérêt que par leur forme et les couleurs dont ils se vêtent ; leur âme, leur caractère, leur personna-

lité n'offrent pas d'intérêt. Un art semblable est forcément froid, et semble de dilettante. Pourquoi faut-il toujours que les natures les mieux inspirées, les plus vibrantes se croient obligées de s'enrégimenter dans une école et de suivre la mode du jour? Le jour où Thorvald Erichsen consentira à laisser s'exprimer ses émotions et ses impressions intérieures, le jour où il mettra ses merveilleuses qualités techniques au service de son cœur, ce jour-là l'art norvégien comptera un génie de plus; en attendant, Erichsen est un de ses meilleurs peintres, et en tout cas le plus instruit et le plus raffiné de ses coloristes.



THORVALD ERICHSEN PAYSAGE D'HIVER

Souhaitons qu'une prochaine exposition nous donne l'occasion de voir à Paris quelques-unes de ses belles œuvres, et de tirer de sa peinture intellectuellement outrancière les fort utiles enseignements qu'elle recèle.

En face de cet homme du monde érudit et raffiné, se dresse Svarstad, le colosse bon enfant et convaincu de la peinture sociale, si l'on peut ainsi dire. Le peintre s'efforce de trouver et de mettre en évidence les valeurs de beauté qui gisent dans les colosses de machines de l'industrie moderne, il est attiré par les capitales où l'air est lourd des odeurs des vapeurs, des fumées de la respiration humaine, où le ciel est barré par les faisceaux des fils téléphoniques ou les poteaux des trolleys, on sent dans sa peinture qu'il aime la rigidité des casernes, le brouhaha des rues et le ronflement des dynamos. Il se complaît au spectacle des forces naturelles domptées, domestiquées par l'homme. Tout le reste, toute la nature libre et vierge, c'est pour lui lettre terne, romantisme anémique et démodé. Le noir et le rouge, le fer et le feu, voilà les couleurs et les sujets favoris de Svarstad. En résumé, un peintre très limité, très incomplet, souvent incorrect dans sa perspective et dans ses études de lumière, mais une nature généreuse, passionnée, emportée même, à laquelle, suivant le mot d'un critique norvégien, « on pardonnera beaucoup, parce qu'il a beaucoup aimé ».

MAGNUS SYNNESTVEDT.

ORIENT

Esthétique d'Art des Ottomans

AVANT de rechercher les causes de l'ostracisme qui, pendant des siècles, a empêché, en Turquie, l'essor de tout développement artistique, et de combattre certains préjugés nationaux qui, de nos jours encore, pèsent sur la peinture et la sculpture osmanlies, il nous faut, d'abord, essayer de combattre nos préjugés, à nous, nos idées préconçues sur l'immobilité des esprits en Orient, et de résumer en quelques lignes l'esthétique des Turcs et des Levantins en matière d'art.

Il s'est fait autour des peuples musulmans une légende qui veut que le Turc soit inintelligent, ignorant, ennemi des Arts, réfractaire au Progrès.

Née en France, il y a près de deux siècles, par les récits des voyageurs européens, notamment par les *Mémoires sur les Turcs et les Tartares* du baron de Tott, cette légende — soutenue par la plume de plus d'un de nos grands écrivains — s'accrédite encore de nos jours. N'ayant besoin que de leurs yeux pour se rendre compte des magnificences de la nature, nos auteurs décrivent, merveilleusement, les sites orientaux. Ils s'étendent, également non sans une certaine compétence, sur des mœurs et des coutumes qui frappent les regards. Mais s'agit-il de pénétrer la psychologie de la race et de remonter aux causes dont ces mœurs et ces coutumes sont les effets, ils s'embrouillent, ils s'embarrassent, ils entassent erreur sur erreur. On n'étudie pas du jour au lendemain l'âme d'un peuple; il faut au préalable en connaître la langue, s'être familiarisé avec sa vie, avoir approfondi les préceptes de sa religion et les lois de son code. Aussi, grâce à de nouvelles pages qui renchérissent sur les anciennes, nous continuons à croire que les Turcs vivent des jours entiers dans une contemplation béate, limitant leur idéal aux spirales odorantes de leur « tchibouck » ou de leur « narghileh », et s'extériorisant à plaisir dans [illegible] ce « dolce far niente » des Musulmans.

Musset n'a-t-il pas dit en parlant d'Hassan :

> Heureux homme ! il aimait [illegible]
> Et, vivant sans remords, il aimait le sommeil.

Et Gérard de Nerval, et Théophile Gautier, et d'autres encore ne se sont-ils pas complu à répéter que le comble de la béatitude chez le Turc consiste dans l'inertie de l'esprit et du corps?

Sous ces plumes autorisées, la légende, augmentée [illegible] et l'on est arrivé à juger le [illegible] le Turc incapable d'un effort intellectuel, dénué de tout sens artistique, inapte au progrès [illegible]

La fausseté de ces assertions est absolue. Galland, le savant orientaliste qui [illegible]

peuples arabe, turc et persan, cherchait, déjà, à détruire ce préjugé, lorsqu'il écrivait : « Les Turcs sont tellement décriés qu'il suffit, ordinairement, de les nommer pour signifier une nature barbare, grossière, et d'une ignorance absolue. On leur fait injustice, car, sans s'arrêter à les justifier de barbarie et de grossièreté, on peut dire qu'ils ne le cèdent ni aux Arabes, ni aux Persans, dans les sciences et dans les belles-lettres communes à ces trois nations et qu'ils cultivèrent presque dès le commencement de leur empire ».

Et ces lignes, très justes, étaient écrites au commencement du XVIIe siècle.

De nos jours, le peuple turc, malgré l'instruction très sommaire qu'il reçoit, est d'une intelligence bien au-dessus de la moyenne. Dans les hautes sphères, presque tous les Ottomans sont versés dans les sciences et cultivent les belles-lettres. Le Musulman, en général, aime la poésie, le théâtre, la musique. S'il est l'ennemi de certaine civilisation, s'il est réfractaire à certains progrès, s'il met en suspicion les arts susceptibles de reproduire la figure humaine, — j'ai nommé la peinture et la sculpture, et, par extension, le vitrail, la mosaïque, la gravure et les autres arts qui s'y rattachent, — c'est que sa religion même, ou, du moins, — comme nous le verrons dans une prochaine causerie, — une mauvaise interprétation des préceptes du Coran l'incite à ces hostilités.

L'élément turc qui forme la plus grande partie de la population de Constantinople se divise en deux catégories bien distinctes : les Ottomans qui ont fait leurs études en Europe, et ceux qui, n'ayant jamais voyagé, ne connaissent pas d'autres horizons que ceux de la capitale.

Les premiers, en très petit nombre, tentent des efforts surhumains pour la régénération artistique du pays. Il convient de citer en première ligne : le directeur et le sous-directeur du Musée impérial ottoman, Son Excellence Hamdi Bey et le grand peintre turc Halil Pacha ; E. Osgan Effendi, directeur de l'École des Beaux-Arts de Constantinople ; les sculpteurs Ihsan et Behssad beys, professeurs à la même École ; enfin le sculpteur Mehmet Bahry Bey, directeur de l'Exposition de l'Atelier ottoman. Taxés, cependant, d'*européenisme*, ces artistes voient leurs efforts combattus par les Osmanlis de la seconde catégorie qui — n'ayant encore reçu aucune éducation artistique dans un pays où la peinture et la sculpture étaient inconnues il n'y a pas vingt-cinq ans — sont d'une ignorance presque complète pour tout ce qui a trait à ces deux arts.

Croirait-on qu'un Pacha à qui, à l'un des « Salons de Constantinople », on avait demandé 500 francs pour une marine dont il voulait se rendre acquéreur, n'en offrit que 70, après avoir — de l'air entendu du monsieur « à qui on ne la fait pas » — supputé devant l'artiste le coût du cadre, de la toile au mètre, des couleurs et des huit « journées » de travail du peintre, estimées à 6 francs ! Cinquante centimes de plus que la journée des peintres-décorateurs ! Il forma, ainsi, un total de 58 francs auquel il ajouta généreusement 12 francs de *bakchich* ou pourboire, « parce que le panorama du Bosphore était bien traité ! » Qu'un autre Pacha, après avoir commandé à un peintre en renom un paysage de 2 mètres sur 1^m,75, devant servir de modèle à un tapis qu'il voulait faire exécuter à la fabrique d'Héréké, apporta à six reprises des modifications à la toile, fit travailler l'artiste dare-dare deux mois de suite, et, le tableau livré, oublia non seulement de le payer, mais s'en attribua de très bonne foi la paternité, « puisqu'il avait, lui-même, donné toutes les indications à l'artiste ! »

Cette ignorance à l'égard de la peinture et de la sculpture s'accompagne et se complique d'une hostilité d'autant plus ouverte et irréductible qu'elle se base sur des croyances populaires et sur l'autorité religieuse. Bien autrement préjudiciable que le dédain des Levantins et l'apathie des colonies étrangères, — dont j'aurai à vous entretenir prochainement, — elle est tellement invétérée dans les mœurs turques, cette hostilité, qu'elle fait pour ainsi dire partie du caractère national. Rien d'extraordinaire même que l'indifférence des chrétiens de Constantinople pour les arts ottomans ne soit qu'un reflet et comme l'écho de cette hostilité.

ADOLPHE THALASSO.

SUÈDE

L'Art à l'École

Il existe à Stockholm une association nommée *l'Art à l'École* (*Kongteni Skolan*). Depuis sa fondation en 1897, elle a beaucoup travaillé pour introduire la joie et la beauté de l'art dans la grise monotonie de l'école. Cette société est due à l'initiative privée et n'a aucun caractère officiel ; elle se compose de quelques centaines de membres, qui payent une cotisation annuelle de 15 francs environ.

Elle a distribué à une trentaine de lycées dans toute la Suède une foule de grandes reproductions de tout premier ordre d'après Holbein, Rembrandt, Velasquez, Watteau, etc., des eaux-fortes de Zorn et de Louis Legrand, des gravures sur bois enluminées du Japon, des estampes de Nanteuil, des lithographies de Carl Larsson, et élèves aussi bien que professeurs les ont reçues avec beaucoup d'intérêt.

Les images ont été placées dans les salles de classe. De plus, la Société a commandé à Carl Larsson une très grande fresque qui a été exécutée, une autre fresque à Georg Pauli ; une grande peinture décorative à l'huile a été demandée à Carl Larsson et une gigantesque peinture murale à Nils Kreuger. Toutes ces œuvres d'art ont été placées dans divers établissements officiels d'instruction primaire et secondaire de la Suède. De généreux donateurs ont de plus fait exécuter à nos meilleurs artistes dix ou douze grandes œuvres d'art dans des écoles primaires ou secondaires à Stockholm ou en province. C'est bien en partie à cette Association qu'on doit de voir la jeunesse des écoles de toutes les classes de la société fréquenter avec un intérêt croissant nos musées et nos expositions d'art.

Le marbre qui nous occupe ici a été acheté par *l'Art à l'École* et placé dans le lycée de jeunes gens de Kungsholm à Stockholm.

Le regretté ministre de l'Instruction publique et des Cultes, M. Carl von Friesen, qui était un éminent pédagogue, dit un jour à celui qui écrit ces lignes : « Il faut que nous ayons des images de jeunes filles dans les œuvres d'art destinées à nos écoles de garçons ; c'est utile aux garçons. » Cette vérité mérite d'être méditée. Des images de femmes, nobles, aimables, dans un endroit qui tend facilement à la sécheresse et à la dureté de la caserne,

parfois même à sa grossièreté, ne peuvent vraiment exercer qu'une heureuse influence.

Le sculpteur Carl J. Eldh est né en 1873 en Uppland, au nord de Stockholm.

Comme beaucoup de nos artistes, il a été formé en grande partie à Paris, où il arriva pour la première fois en 1895. Depuis lors il a toujours éprouvé la plus ardente sympathie pour le pays dont il a rapporté deux qualités bien françaises et importantes pour un artiste : l'amour du travail et l'amour de l'élégance. La gracieuse jeune fille que représente ici l'artiste a du sang français dans les veines, il me l'a dit lui-même. L'expression du visage parle du recueillement et du calme que procure le travail intellectuel. N'est-ce pas un sage qui a dit : « Je ne sais pas de chagrin que n'apaise un quart d'heure de lecture dans un bon livre. » L'artiste a eu le rare bonheur de fondre ensemble l'esthétique et l'éthique.



[illegible]

CARL J. ELDH — LA LECTURE (Marbre)

Eldh a contribué à l'ornement plastique du Musée du Nord ; il a exécuté une série de statuettes caractéristiques dont les sujets sont empruntés au monde de la rue. Il a fait d'excellents bustes de notre grand écrivain August Strindberg et de l'intéressant portraitiste Richard Bergh.

Eldh a exposé au Salon et compte aussi des admirateurs à Paris. Il est jeune, il a de l'avenir. Je crois qu'il rencontrera aussi le succès, car il aime le travail et la beauté.

Parmi les expositions ordinaires de l'automne, celle du grand animalier Bruno Liljefors a été un grand succès artistique. Avant que ces tableaux fussent expédiés à Berlin, où ils sont exposés actuellement pour aller ensuite à Munich et à Vienne, il en a été vendu pour environ 15[illegible] francs à des musées et à des particuliers en Suède.

Au risque d'être accusé de chauvinisme, nous nous réjouissons que la majeure partie de ces œuvres reste dans notre pays, où Liljefors et son art viril sont depuis vingt ans l'objet de l'enthousiasme croissant du public aussi bien que de la critique.

CARL-G. LAURIN.

SUISSE

Les expositions n'ont été, le mois dernier, ni bien nombreuses ni très importantes en Suisse. L'occasion sera bonne pour dire quelques mots des Musées que les exigences de l'actualité nous obligent trop souvent à passer sous silence. Mentionnons cependant le très vif succès obtenu à la Maison des artistes de Zurich par l'exposition des jeunes sculpteurs Ch.-A. Angst, J. Dunand et L. Gallet, tous trois élèves de Dampt, dont j'ai parlé ici à propos de l'Exposition municipale de Genève. Les « types valaisans » du peintre Ernest Bieler, traités par lui à l'aquarelle avec une vigueur âpre et sèche qui rappelle les vieilles estampes en couleur, ont été accueillis dans la même ville, et dans la même salle, avec plus de faveur encore que dans nos milieux romands. Signalons encore à Genève l'exposition de l'habile aquarelliste et pastelliste A. Reckziegel, et, à Neuchâtel, l'intéressante exposition des peintres G. du Pasquier et Théodore Delachaux, un de nos jeunes paysagistes les mieux doués, et de l'architecte Edmond Boitel qui, par ses dons de coloriste et son sens du pittoresque, dément la fâcheuse réputation des « aquarelles d'architecte

En attendant que les admirables trésors d'art de Bâle trouvent enfin un cadre digne de les contenir, et capable de les mettre en valeur, le vieux Musée vient de subir, par les soins de son distingué conservateur, M. Paul Ganz, une transformation complète dont le plus heureux résultat est de permettre au visiteur de voir et d'admirer pleinement les chefs-d'œuvre de Holbein relégués jadis et naguère dans un coin obscur de la [illegible] les œuvres d'atelier, les copies, M. Paul Ganz a réservé la salle Holbein, un local clair et harmonieux, de dimensions modérées, aux seules œuvres absolument authentiques de Hans Holbein le jeune et de son frère Ambroise. Les chefs-d'œuvre du maître, confortablement installés, largement espacés, sur un fond de velours vert foncé, sont ainsi mis en pleine valeur. L'ameublement Renaissance, sobre et

simple, de la salle, donne l'atmosphère paisible et confortable d'intimité domestique qui convient pour goûter parfaitement ce genre d'œuvres-là. Enfin les affreux cadres d'or qui défiguraient tant de nobles pages ont été remplacés peu à peu par des cadres en bois massif d'un style simple et d'une tonalité appropriée à celle du tableau. Cette modeste opération a suffi à doubler la force et la richesse de l'effet produit par mainte toile. Pour le fameux *Portrait d'Erasme*, « c'est une véritable résurrection », écrit M. Martin Wackemagel dans la solide étude à laquelle j'emprunte ces détails. La place laissée libre par les chefs-d'œuvre de Holbein dans la grande galerie a été utilisée pour donner plus d'espace et une disposition plus méthodique aux autres œuvres de l'art ancien allemand et suisse. L'ancien rouge-brique pompéien de la peinture murale a été avantageusement remplacé par une teinte neutre qui fait valoir les toiles au lieu de les écraser.

Les toiles de Boecklin ont été toutes réunies dans la grande salle d'entrée, qui malheureusement, faute de place, n'a pu leur être exclusivement réservée. Très avantageux pour la plupart des œuvres du maître bâlois, ce transfert a plutôt nui à certaines toiles de grandes dimensions (comme la *Chasse de Diane*) ou d'une tonalité discrète et fine (comme le *Pétrarque* ou *le Bois sacré*), qui ont à souffrir du voisinage bruyant d'autres œuvres d'un coloris joyeux et éclatant.

Mais c'est surtout pour les admirables collections de dessins et d'estampes, si difficiles à consulter utilement jusqu'ici, que la transformation du Musée a été vraiment féconde en heureux résultats. Les anciens et énormes albums ont été impitoyablement déchiquetés, et chaque estampe ou dessin, soigneusement muni de passe-partout, a été rangé à sa place dans les casiers de la collection, enfin classée par écoles et par artistes. De véritables trésors, jusqu'ici presque perdus, sont ainsi remis en valeur pour le plaisir des dilettanti et les recherches des travailleurs.

Et si, dans toute cette réorganisation méritoire, la peinture moderne reste un peu sacrifiée, il faut s'en consoler en pensant que Bâle ne peut tarder beaucoup à construire le grand Musée moderne où ses admirables collections d'art trouveront enfin le cadre de beauté qu'elles méritent si bien.

Le grand Musée de Genève est entièrement construit. On travaille avec zèle, quoique sans hâte, à l'aménagement intérieur des salles et à la décoration sculpturale de l'édifice, confiée à M. Paul Amlehn (de Lucerne). La décoration en mosaïque des façades du Musée national à Zurich, qui reste en suspens depuis onze ans, semble près d'aboutir à une solution, l'architecte, M. Gull, ayant agréé les plans remarquables du maître décorateur Clément Heaton (Neuchâtel), dont j'aurai à vous parler longuement. La décoration de la salle du Conseil des États au Palais du Parlement à Berne a été confiée à deux artistes éminents de la Suisse allemande, MM. Albert Welti (Zurich) et W. Balmer (Bâle).

GASPARD VALLETTE.

Échos des Arts

Le mois dernier a eu lieu, sur le terre-plein situé à la porte de Neuilly, dans l'axe du boulevard Maillot, l'inauguration du monument élevé à la mémoire d'Émile Levassor, l'un des précurseurs de l'automobilisme, mort prématurément, le 15 avril 1897, des suites d'un accident dans l'épreuve Paris-Marseille. Ce monument commémoratif est la dernière œuvre du maître Dalou, et a été achevé par M. Camille Lefèvre. Il se compose, d'après les dessins de M. Rives, d'un portique d'aspect sévère enchâssant un haut-relief représentant l'arrivée de Levassor à la Porte-Maillot, lors de la course Paris-Bordeaux-Paris en 1895. Des rochers, une minuscule cascade, des arbustes du lierre grimpant aux colonnes, forment un joli décor de verdure.

Dans sa dernière séance, tenue à l'Hôtel de Ville, le Comité des Inscriptions parisiennes a arrêté le texte de l'inscription suivante :

Sur la maison sise à Nogent-sur-Marne, rue Charles VII

ANTOINE WATTEAU
PEINTRE DE FÊTES GALANTES
NÉ A VALENCIENNES LE 10 OCTOBRE 1684
EST MORT DANS CETTE MAISON
LE 18 JUILLET 1721

Il est bon que les touristes soient ainsi renseignés, mais ils passent si vite dans leur auto qu'ils attachent moins d'importance à ces rappels artistiques qu'aux signaux posés par le Touring-Club.

Une intéressante tentative de décentralisation artistique vient d'être faite à Mâcon. La Société mâconnaise des Amis des Arts, récemment fondée, a organisé cet automne une exposition de peintres, sculpteurs, graveurs et décorateurs de la région, comprenant près de quatre cents œuvres. Cette Société ne se propose pas seulement d'encourager les arts plastiques : elle compte donner une large part dans son programme à des conférences, auditions musicales, etc. C'est ainsi que l'inauguration de la première exposition annuelle a été suivie d'une très brillante conférence faite par M. Alfred Croiset, doyen de la Faculté des Lettres, directeur de l'École des Hautes Études sociales, et d'un concert de musique classique.

La Nationalgalerie de Berlin a acquis récemment une troisième peinture de M. Claude Monet, *Printemps*, datée de 1874, et qui marque la transition entre les deux autres toiles de ce peintre que possède la galerie : une *Vue de Saint-Germain-l'Auxerrois*, de 1866, et une *Vue de Vétheuil*, de 1880.

Il paraît étrange de se souvenir que Claude Monet est un des glorieux artistes qui ont subi les rigueurs des jurys français.

Nous signalons tout spécialement à nos lecteurs l'exposition des lithographies de M. Albert Belleroche, qui s'ouvrira le 15 janvier dans les Galeries Graves, 18, rue Caumartin.

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, rue de Sévigné. — Exposition de la Vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle : livres, gravures, photographies, documents, etc.

Grand Palais. — Cinquième Salon de l'École française, en janvier et février. S'adresser à M. de Plument, président, 24 *bis*, rue Boislevent.

Grand Palais. — Vingt-septième exposition de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, du 9 février au 8 mars. Envoi des notices avant le [illegible] janvier ; dépôt des œuvres les 17 et 18 janvier.

Grand Palais. — En janvier et février, Salon annuel de l'Association syndicale professionnelle des Peintres et Sculpteurs français.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse.
Le 6 janvier : *Vincent van Gogh.*
Le 3 février : *Lucien Simon.*
Le 17 février : *Van Dongen.*

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris. Exposition de la dernière œuvre de L. Alma Tadéma, *Caracalla and Geta* ; 155 et 157, New Bond Street, à Londres ; 299, Fifth Avenue, à New-York.
Tableaux des Écoles modernes française et hollandaise.

Chez Georges Petit, 8, rue de Sèze.

Grande Galerie :

1er au 21 janvier : *Femmes artistes.*
4 au 17 février : *Arts réunis.*
18 février au 8 mars : *Aquarellistes romains.*
9 au 12 mars : *Vente Cronier.*
13 mars au 9 avril : *Société nouvelle.*
22 janvier au 3 février : *Miniaturistes et Arts précieux.*
10 au 30 avril : *Pastellistes.*
1er au 12 mai : *Dannat.*
11 au 30 juin : *G. La Touche.*

Petite Galerie :

1er au 15 janvier : *Tornai.*
16 au 31 janvier : *Bruel.*
1er au 15 février : *Doigneau.*
16 au 29 février : *Bellanger-Adhémar.*
1er au 15 mars : *Henri Tenré.*
16 au 31 mars : *Frantz Charlet.*
1er au 15 avril : *Walter Gay.*
16 au 30 avril : *Henri Duhem.*
1er au 15 mai : *Cachoud.*

Nouvelle Galerie :

1er au 15 février : *Marc Kuck.*
16 au 29 février : *Boggs.*
16 au 31 mars : *Jaudia.*
1er au 15 avril : *Eugène Cadel.*
1er au 15 mai : *Dauphin.*

DÉPARTEMENTS

ANGERS. — Dix-huitième exposition de la Société des Amis des Arts, jusqu'à février 1908.

CANNES. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts et d'Art industriel du 11 janvier au 1er mai 1908.

NANTES. — Société des Amis des Arts. Dix-septième exposition du [illegible] janvier au [illegible] mars 1908.

NICE. — Exposition de la Société des Beaux-Arts, en janvier et février 1908.

PAU. — Société des Amis des Arts. Quarante-quatrième exposition annuelle du 15 janvier au [illegible] 1908, au Pavillon des Arts, place Royale.

ÉTRANGER

ATHÈNES. — Concours international pour l'érection d'une statue de Constantin Paléologue à Athènes. Concours à deux degrés : 1° du 18 au 28 juin ; 2° du 23 au 25 octobre 1908. Envoi des maquettes à l'Académie de France à Rome : 1° avant le 5 juin ; 2° avant le 20 octobre 1908.

BADEN-BADEN. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, au *Palais des Arts*, du 1er avril au 30 novembre. M. J. Th. Schall, directeur.

BRUXELLES. — Deuxième exposition de l'Estampe du 4 au 17 janvier 1908 au Musée Moderne. L'œuvre de Goya, ensembles d'œuvres de MM. Bracquemond, Rodin, Brangwyn, Zilcken et de quarante graveurs belges.

FLORENCE. — Troisième exposition des Beaux-Arts des artistes italiens, jusqu'au 30 juin 1908.

LONDRES. — New Gallery. Société internationale de sculpteurs, peintres et graveurs ; expositions en janvier, février et mars 1908 : 1° œuvres des membres et autres artistes ; 2° portraits de jolies femmes. Envoi des œuvres à Londres, à MM. Bourlet et fils, 17, 18, Nassau-street, Middlesex Hospital, du 10 au 20 décembre 1907.

MONTE-CARLO. — Seizième exposition internationale des Beaux-Arts de la principauté de Monaco, de janvier à avril 1908. Pour tous renseignements s'adresser à M. Jacquier, secrétaire général, 50, rue Vaneau.

ROME. — Société des Amateurs des Beaux-Arts. Salle del Palazzo, Via Nationale. Exposition internationale, du 10 février au 15 juin 1908. Envoi des œuvres du 10 au 20 janvier. Le président : Comte E. di San Martino ; le secrétaire : V. Moraldi.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts. Deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au 30 juin. Envoi des œuvres du 16 au 25 mars.

Bibliographie

LIVRES D'ART

[illegible]. Viennent de paraître *Grétry*, par HENRI DE CURZON; ***Mendelssohn***, par PAUL DE STŒCKLIN; ***Paganini***, par J.-G. PROD'HOMME. Chaque volume petit in-8 illustré de 12 gravures. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

Ces trois nouvelles biographies viennent de paraître dans la collection des *Musiciens célèbres*.

Beaucoup mieux que de plus grands maîtres dont la personnalité s'affirme tout d'abord, chacun de ces musiciens représente l'esprit de sa race, les tendances de l'école à laquelle il appartient.

L'étude approfondie de M. de Curzon nous montre GRÉTRY absorbé, comme la plupart des musiciens français, par le théâtre qui apporte à son style la netteté, la mesure, la déclamation juste, et qui, aux années de retraite et de recueillement, lui fera entrevoir la possibilité, pour le drame lyrique, de certaines réformes presque wagnériennes.

L'âme allemande, rêveuse, éprise de la nature, moins par ses côtés pittoresques que pour son intimité, se reflète — M. de Stœcklin insiste avec raison sur ce caractère — dans l'œuvre mendelssohnienne.

L'art de PAGANINI analysé par M. Prod'homme, n'est-ce pas l'art des improvisateurs italiens, l'art cherché par lui-même pour sa virtuosité, sa beauté extérieure et qui disparaît le plus souvent avec celui qui le crée?

Et combien pour chacun d'eux la destinée fut différente : après la joie des triomphes, les derniers jours de GRÉTRY assombris par la gêne et le deuil, la vie heureuse de MENDELSSOHN, familiale, remplie noblement par les devoirs du professorat et le travail de la composition, l'existence errante du célèbre violoniste, fort peu connue, ignorée même jusqu'ici, où nous voyons PAGANINI, virtuose incomparable, capitaliste, homme d'affaires traînant d'hôtel en hôtel sa boîte à violon et son charmant petit Achillino.

Comme leurs aînés dans la collection, les trois nouveaux volumes sont enrichis d'une illustration documentaire fort intéressante.

[illegible] *Institutions de France*. — Vient de paraître : ***L'Institut de France*** (2 volumes). — Chaque volume se vend séparément. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

L'ouvrage sur l'INSTITUT DE FRANCE dont il est ici question a pour but d'instruire les ignorants. Pour mener à bonne fin cette entreprise, l'éditeur a fait appel aux personnalités les mieux qualifiées des diverses classes de l'Institut. Les cinq secrétaires perpétuels, MM. Gaston BOISSIER, Georges PERROT, Gaston DARBOUX, Henry ROUJON, Georges PICOT, ont défini le caractère propre des travaux de la classe à laquelle ils appartiennent et dont ils sont les délégués élus : *Académie française*, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *Académie des Sciences*, *Académie des Beaux-Arts*, *Académie des Sciences morales et politiques*. M. Georges PERROT, dans un chapitre préliminaire intitulé *l'Institut*, nous montre ce qui rattache l'Institut actuel aux académies de l'ancien régime, il nous montre comment une idée conçue au XVIIe siècle a pris corps vers la fin du XVIIIe siècle et est arrivée à sa parfaite réalisation dès la première moitié du XIXe.


ALBERT DURER — LE CHRIST AU PILIER

L'histoire de l'édifice nous est contée par M. Alfred FRANKLIN, administrateur honoraire de la Bibliothèque Mazarine, où il travailla pendant plus de quarante ans et pour lequel ces bâtiments n'ont plus de secrets. Il nous montre l'*Institut* s'établissant dans le *Palais Mazarin* ou *Collège des Quatre-Nations*, édifice qui lui-même occupait à peu près la place de la célèbre *Tour de Nesles*.

Ce volume sur l'*Institut* avait sa place marquée dans la collection : *les Grandes Institutions de France*. Cette fondation fait en effet partie du patrimoine national. Tous les hommes distingués de notre pays ne font pas, il est vrai, partie de l'Institut — ils sont trop nombreux, — mais tous aspirent à en faire partie, et l'on peut dire qu'il n'existe pas une forme de l'activité intellectuelle qui n'y soit dignement représentée. En dépit des mauvais plaisants, on ne pourrait méconnaître sans mauvaise foi l'action heureuse que l'*Institut de France* exerce sur les lettres, les sciences, les arts et, par cela même, sur les idées et les mœurs de notre nation.

L'illustration de l'ouvrage est abondante et variée.

Albert Dürer, l'œuvre du maitre. *Tableaux, gravures sur cuivre, gravures sur bois*. — Un magnifique vo-

lame in-8° raisin, rel. toile rouge avec fers spéciaux. Hachette et Cie, Paris.)

C'est l'œuvre entier d'Albert Dürer, peintre et graveur qui passe sous nos yeux dans ce volume contenant [illegible] gravures.

Il n'y a qu'une manière de connaître un grand maître et de se rendre compte de ses procédés et de son génie, c'est d'en suivre l'évolution d'un bout à l'autre de sa carrière. Mais qu'il est difficile de rassembler les éléments d'une telle étude ! Songe-t-on, pour ne parler par exemple que des peintures d'Albert Dürer, qu'elles sont dispersées entre trente-neuf collections publiques et particulières d'Europe et d'Amérique? C'est ce qui, avec l'excellence des reproductions, donne tant de prix à ce magnifique album.

Précédé d'une biographie précise, suivi d'un triple catalogue de l'œuvre de Dürer, par années, par musées, par sujets, il restera aussi précieux, aussi indispensable aux amateurs qui y chercheront d'abord une jouissance artistique, qu'aux historiens qui y trouveront un répertoire d'informations incomparable.

Les Maitres de l'art. — ***Scopas et Praxitèle***, par MAXIME COLLIGNON, membre de l'institut, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. — Un volume in-8°, avec 24 planches hors texte. (Librairie Plon-Nourrit et Cie, 8, rue Garancière, Paris, VIe).

M. Collignon, dont chacun connaît les beaux travaux sur la sculpture antique, s'est proposé de caractériser, par ses traits essentiels, une des périodes les plus attrayantes de l'histoire de l'art grec, celle que dominent les noms illustres de *Scopas* et de *Praxitèle*. C'est le moment où la sculpture, en quête de nouveauté, la cherche et la trouve dans l'expression des passions et des sentiments. Si son idéal est moins haut que celui de Phidias, il est plus humain et répond bien aux goûts raffinés de la société élégante et sceptique de l'Athènes du IVe siècle. C'est aussi le règne de l'individualisme et jamais peut-être l'art n'a été plus affranchi de la discipline d'école.

En mettant au premier plan les deux plus grands artistes de ce temps, l'auteur n'a pas négligé les maîtres de second rang comme les collaborateurs de Scopas au Mausolée d'Halicarnasse, *Léocharès*, *Timothée*, *Bryaxis*, et ceux qui font figure d'indépendants, comme *Silanion*, l'initiateur de la sculpture de portrait. Il nous présente, avec autant de savoir que de talent, un tableau d'ensemble où sont groupés les maîtres et les œuvres qui représentent la dernière floraison de l'art de la Grèce indépendante avant l'avènement d'Alexandre le Grand.

Les trente et une figures qui accompagnent le texte reproduisent les sculptures les plus caractéristiques. Un tableau chronologique met les œuvres en regard des grands événements contemporains. La bibliographie, très complète donne une référence spéciale pour chaque œuvre citée. Enfin, comme dans les autres volumes de la collection des *Maîtres de l'art*, un index alphabétique et méthodique permet de faire rapidement toute recherche utile.

DIVERS

L'Invasion (roman contemporain), par LOUIS BERTRAND. (F. Fasquelle, éditeur.)

Mémoires de Sarah-Bernhardt. (F. Fasquelle, éditeur.)

Les Joies, par MICHEL PROVINS. (F. Fasquelle, éditeur.)

De l'homme à la science (philosophie du XIXe siècle), par FÉLIX LE DANTEC. (Ernest Flammarion, éditeur.)

A la mémoire de..., par PAUL REBOUX et CHARLES MULLER. (Édition de la Revue *Les Lettres*, 23, Chaussée d'Antin.)

REVUE DES REVUES

REVUES ALLEMANDES

Kunst und Künstler. Berlin, Cassirer, VI, 2. — M. Heinrich Woeffin, l'éminent savant dont l'influence sur la jeune génération des historiens d'art est bien connue, développe ses principes sur l'établissement d'un catalogue d'une galerie. Il veut remplacer la description sèche d'un tableau par l'analyse vivante qui explique en même temps le sujet et la composition artistique d'une œuvre d'art. — Le tempérament débordant du peintre Lovis Corinth apprécie l'art spirituel et fin du caricaturiste Plaf Gulbransson, auquel notre collaborateur R.-A. Meyer a consacré l'année dernière une étude que nos lecteurs se rappellent (ill.) — Grâce à l'influence active de M. Lichtwark, le directeur du Musée de Hambourg, on a entrepris toute une série de recherches et de travaux sur l'histoire de l'art et des artistes hambourgeois : l'essai que M. Fritz Friedrichs consacre à la famille des Speckter, peintres et graveurs, nous révèle un coin intime de ce vieux centre de civilisation et de culture qu'est la ville de Hambourg (ill.) — *Noa-Noa* de Paul Gauguin, traduit en allemand par Luise Wolf. — Carl Larsson : La vie à la campagne (ill.).

Innendecoration. Koch, Darmstadt, XVIII, nov. — Ensembles d'art décoratif, œuvres de l'architecte Hamann de Giessen, exécutées par MM. Glückert, de Darmstadt. — M. Richard Schaukal, le spirituel essayiste viennois, disserte sur cette institution baroque et surannée qu'est le « salon » dans la maison bourgeoise en Allemagne. — Étude très intéressante de M. G. Zieler sur la réforme du décor théâtral (ill.).

Werkkunst. Berlin, Salle, 4, 1907. — Monuments funéraires anciens et modernes (ill.). — La céramique employée pour la décoration des façades.

MEMENTO DES PUBLICATIONS

Francisco de Goya, von RICHARD OERTEL. Velhagen und Klasings Monographien. Prix : 5 francs. — Voilà, après la belle publication de M. von Loga, une autre étude sur Goya qui s'adresse à un public moins restreint. M. Oertel traite son sujet avec une connaissance parfaite de la matière ; il a voyagé en Espagne, il a vu beaucoup, mais

ce qui donne surtout de la valeur à son travail, c'est le côté historique : M. Oertel connaît aussi bien tous les détails de la vie du grand peintre espagnol que l'histoire de la décadence de son peuple. C'est ainsi que son livre est une introduction excellente dans l'art de Goya. Les 150 illustrations, très bien exécutées, reproduisent une grande partie de l'œuvre de Goya. Nous ne saurions donc pas trouver un meilleur guide à travers l'œuvre du grand Espagnol. M. Oertel l'a étudié avec amour, il nous permettra donc de bonne grâce de nous arrêter quelquefois en chemin, et de jouir de certaines choses délicieuses auprès desquelles un guide consciencieux ne peut s'attarder trop longtemps, quoique cela soit peut-être son désir secret.

A signaler la série excellente de reproductions d'après les maîtres graveurs anciens publiée par la Société des professeurs de Dusseldorf, éditeurs Fischer und Franke, Dusseldorf. Bornons-nous à mentionner les 20 planches de cette délicieuse *Vie de la Vierge* de Dürer. On paye cela 1 fr. 50. On en a déjà vendu 20 000 exemplaires. Quelle leçon pour les éditeurs français !

Führer zur Kunst, éditeur Schreiber, Esslingen. Nouvelle série. — *Von Deutscher Kunst*, de Karl Woermann, est une bonne introduction à l'art allemand ancien et moderne, qui sera utile en France surtout aux professeurs d'allemand. — M. J.-A. Lux donne, dans *Schöne Gartenkunst*, un résumé excellent de toutes les tendances qui tâchent à réformer les créations chinoises de nos jardiniers professionnels. Comparez entre autres les troncs d'arbre en béton qu'on admire au square Saint-Pierre à Montmartre ! — Nous citons encore : *les Origines de l'écriture*, par M. Th. Kirchberger ; *Art et religion*, par M. J. Gaulke ; *l'Éducation de l'artiste*, par M. H. Schmidkunz, et une étude fort intéressante de M. von Gerstfeld sur l'influence que la cérémonie des noces a eue sur l'art de la Renaissance italienne.

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Exposition d'œuvres d'Eugène Delacroix chez Cassirer, à Berlin. Le catalogue illustré contient une préface remarquable de M. Julius Meier-Graefe. — Exposition d'œuvres de l'École de Fontainebleau chez Schulte, à Berlin. — Exposition du Salon des Humoristes à la Sécession de Berlin (l'Exposition du Palais de Glace). — Exposition de lithos de Pierre Bonnard chez Brakl, à Munich. — Exposition d'œuvres de Charles Cottet au Kunstverein de Munich. Un grand journal de Munich y reconnaît les influences de Van Gogh, des Japonais, du Suisse Hodler, constatation surprenante qui surprendra surtout ce pauvre M. Cottet !

R. M.

CHRONIQUE DE LA CURIOSITÉ

M. Gaston Migeon vient d'acquérir, pour le Musée du Louvre, chez l'antiquaire Kélékian, un plat creux en faïence de Valence, à décor archaïque des plus curieux, exécuté en vert et brun, offrant comme sujet, traité avec la plus grande naïveté, une représentation d'Adam et Ève. De chaque côté d'un arbre stylisé chargé de fruits, se dressent deux serpents et deux personnages entièrement drapés, dont l'un, la femme, tient à la main un fruit. L'idée de l'antique légende y semble assez clairement exprimée.

— Une dépêche de Bruxelles annonce que le célèbre tableau de Van Dyck, la *Descente de Croix*, a été volé la nuit dernière en l'église Notre-Dame de Courtrai. Les voleurs se sont introduits dans l'église par une brèche pratiquée, ces jours derniers, en raison de travaux de restauration qui s'effectuent au portail, puis ils ont découpé la toile au ras du cadre. Ce vol audacieux a produit une très vive émotion. Le tableau, lors de sa translation à l'Exposition d'Anvers, avait été assuré pour un demi-million.

— Quelques ventes d'estampes, fort bien dirigées par MM. Roblin et Delteil, les experts bien connus, nous ont renseigné de nouveau sur les tendances générales du commerce des estampes. Les gravures anglaises et françaises du XVIIIe siècle atteignent toujours des prix très élevés. Deux pièces de Debucourt, *l'Escalade* et *la Cruche cassée*, belles épreuves sans marges, ont été payées 3 400 francs. Le 29 novembre, deux pièces en couleurs, par Léveillé, d'après Borel, *la Bascule* et *le Charlatan*, sans marge, ont fait 500 francs, et une épreuve de *la Comparaison*, par Janinet, d'après Lawrence, remmargée, 570 francs. A une vente des 2 et 3 décembre, une épreuve en couleurs de *Mrs Orby Hunter*, par Young, d'après Hoppner, superbe d'ailleurs, a été adjugée 2 800 francs. Deux pièces d'après Lawrence, par Janinet, en couleurs, avec marges : *l'Aveu difficile* et *la Comparaison*, ont fait 1 800 francs, et deux autres pièces en couleurs, d'après le même, par De Launay : *la Consolation de l'Absence* et *l'Heureux moment*, 1220 francs. On a donné 805 francs pour une épreuve de *The Duchess of Cumberland*, par Green, et 800 francs pour *le Menuet de la mariée*, de Debucourt, en couleurs, sans marge. Une épreuve de *Lady Bampfylde*, d'après Reynolds, par Watson, avec marge, a été payée 3 000 francs par Mme Cauvain, et une autre estampe d'après le même, par Bartolozzi, *Countess of Harrington*, à grandes marges, a fait 1 000 francs. On a payé 1 250 francs une épreuve en couleurs du premier état, avant toutes lettres, du *Retour à la Vertu*, par Longueil et Jubien, d'après Borel.

La collection de M. Robaut, qui fut l'ami de Corot, était composée de dessins et estampes de Corot et Delacroix. Deux lithographies de Delacroix : *Lion de l'Atlas* et *Tigre royal* ont été payées 800 francs, et une autre, *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat*, avant toute lettre, 510 francs. Une autographie de Corot, *Saules et peupliers blancs*, a fait 610 francs ; une autre, *la Tour isolée*, 510 francs ; une eau-forte de Fantin-Latour, *Delacroix*, 510 francs ; neuf pièces par Harpignies, 511 francs. Des dessins de Corot se sont vendus de 100 francs à 700 francs. Il est juste d'ajouter que la plupart de ces dessins ne sont que des fantaisies insignifiantes. Mais, d'une manière générale, les estampes de l'école française de 1830 semblent gagner en valeur marchande ; Delacroix et Corot, notamment, paraissent être fort recherchés. M. Delteil prépare, et le moment est bien choisi, un œuvre complet gravé d'Ingres et de Delacroix, qui paraîtra en mars 1908. Ce volume se rattache à l'excellente série du *Peintre-graveur illustré*, qui comprend déjà : Tome Ier, *Millet, Rousseau, Dupré, Jongkind* ; Tome II, *Charles Méryon*, du même auteur (1).

L. V.

(1) A Paris, chez l'auteur, 2, rue Bonaparte.



Cl. [illegible] — *Église San Domenico, Sienne*

SODOMA — L'ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE

L'Évanouissement de sainte Catherine, par Sodoma, avec son corps ployé dont de molles étoffes nous révèlent la défaillance, provoque et contente nos forces secrètes. C'est tout notre etre qui s'intéresse là. Le plus beau des objets d'amour, voilà ce que le Sodoma a créé à San Domenico de Sienne et, l'installant si mol et trempé de passion parmi ces duretés, il a créé un des contrastes les plus puissants que propose à ses voluptueux le monde de l'art. (MAURICE BARRÈS. *Du Sang, de la Volupté et de la Mort.* — E. Fasquelle, éditeur.)



FERRARE. — TRIOMPHE DE MINERVE

Les Fresques du Palais Schifanoia de Ferrare

Qui se souvient encore du *Musée des Copies*, créé par Charles Blanc au lendemain de la guerre ? L'idée était théoriquement des plus heureuse. L'erreur fut de vouloir improviser une œuvre de haut enseignement dont la réalisation exigeait un demi-siècle. Homme de 1848, Charles Blanc aimait les entreprises hâtives et grandioses. La presse se montra sévère pour cette tentative ; en ces temps lointains, il lui arrivait parfois d'agir avec une injuste frivolité. Après avoir occupé pendant quelques semaines une aile du Palais de l'Industrie, le Musée des Copies fut dispersé. Ses débris se retrouvent à tous les étages de l'École des Beaux-Arts. On étonnerait fort la plupart des Parisiens en leur disant qu'on peut admirer là de véritables chefs-d'œuvre d'intelligence et de piété. Des peintres contemporains ont traduit fidèlement les maîtres d'autrefois ; d'incomparables copies sont signées de noms illustres. Rembrandt a eu Bonnat pour traducteur ; Raphaël, Merson et Baudry ; Michel-Ange, Aimé Morot ; Tintoret, Machard ; André del Sarto, Jules Lefebvre ; Holbein, Henner. Nous en passons.

Cette tradition, qui remonte à l'administration de Colbert, ne s'est point perdue. Nos jeunes prix de Rome nous envoient toujours leurs copies réglementaires. Ils trouvent parmi les travailleurs libres plus d'un concurrent exemplaire : il est encore des copistes dignes d'interpréter les grands créateurs.

L'administration des Beaux-Arts demanda, voici six ans bientôt, à M. Ypermann de se vouer à une tâche d'enthousiasme et d'abnégation. Les peintures murales du palais Schifanoïa, de Ferrare, sont condamnées tôt ou tard à périr. Le service italien des monuments historiques en assure de son mieux la conservation, mais le temps est un ennemi implacable, qui continue obstinément son crime. Au jour, heureusement lointain encore, où le chef-d'œuvre de l'école ferraraise ne sera plus qu'un souvenir, nos arrière-neveux devront à un artiste français du XXe siècle la joie d'en posséder une traduction en langue locale. Le nom de M. Ypermann s'inscrit désormais modestement dans les fastes de la maison d'Este.

Aller vivre pendant plusieurs mois à Ferrare, enfermé dans le génie des autres, n'est-ce point là quelque chose de noble et de touchant ? Nous rendions visite, ces jours derniers, au bon peintre interprète ; il nous accueillait, du haut de son échelle, avec une courtoisie où se mêlait un peu de gratitude. Ypermann voit passer les touristes et néglige de se mêler à leurs entretiens. L'arrivée d'un ami sincère est une des rares joies de sa vie monacale. Hier c'était son maître Léon Bonnat qui venait lui apporter le réconfort précieux de sa louange. Aujourd'hui il veut bien nous faire les honneurs des vieilles murailles auxquelles il dispute pieusement à la beauté condamnée. On dirait, à l'entendre parler de ses belles peintures,



Palais Schifanoïa.

FERRARE — COURSES DE CAVALIERS, D'HOMMES ET D'ANES

un de ces cénobites des ateliers franciscains, qui ne maniaient leurs brosses qu'après une oraison. Ypermann commente l'école ferraraise avec la plus vraie et la plus simple éloquence.

Les fresques du palais Schifanoïa ont passé deux siècles sous le badigeon. Ce fut seulement en 1840 que le Bolonais Alessandro Compagnoni les délivra de leur prison de plâtre. Depuis soixante-sept ans, l'érudition s'exerce à les commenter. L'exégèse artistique est une science toute moderne et digne de tous les respects, mais l'admiration muette est une joie du cœur. Nous oublions les écrits savants pour jouir naïvement du génie de la haute Renaissance en une de ses plus rares merveilles.

Mais hélas ! qu'il en a été saccagé, de ce génie, par l'outrage des hommes et des siècles ! Des douze fresques premières, sept seulement demeurent à peu près visibles. Les humanistes les plus subtils avaient arrêté le programme de cette savante décoration ; leur esprit encyclopédique et raffiné inspirait les peintres dociles ; l'allégorie et le symbole étaient imposés aux artistes par de doctes lettrés, volontiers alchimistes, amoureux des énigmes et un peu sorciers au besoin. Toutefois l'âme italienne demeurait quand même joyeusement éprise de la vie. Sous prétexte de mythologie, c'est le peuple lui-même, dans tous les aspects du travail, que racontent les peintres des princes de Ferrare.

De bons princes, en somme, d'une scélératesse avenante et cruels sans l'ombre de morgue. Francesco Cossa, qui fut maître de l'œuvre, peignit de sa main les gestes du duc Borso. Portraitiste d'une précision de médailleur, Cossa indique nettement la psychologie de son prince. Borso d'Este se présente à nous sous une apparence de bonhomie ; le profil, un peu moutonnier, semble paterne et rassurant. Tout au plus pourrait-on se méfier des lèvres minces, qui se serrent en une grimace de ruse. Le bon duc n'était peut-être qu'un habile



Palais Schifanoïa.

FERRARE — TRIOMPHE DE VÉNUS

virtuose en popularité. Ici, à Schifanoïa, il se repose du pouvoir, comme Marie-Antoinette à Trianon. Ce petit palais d'*Esquive-ennui*, construit loin du *castello* farouche, dans la grasse campagne émilienne, fut aussi le Sans-Souci ferrarais. Borso y est représenté dans ses attitudes de repos, d'équité et de plaisir. Il part pour la chasse, il chevauche, il reçoit des placets, il rend la justice, il fait l'aumône. Les fauconniers, les bouffons et les lettrés lui composent un cortège de vacances. Là-haut, dans la partie supérieure de la fresque, les dieux de l'Olympe humaniste voisinent gaiement avec les heureux paysans de la banlieue de Ferrare. Mme Vénus, qui trône impartialement entre les figures symboliques de la Félicité maternelle et de la Débauche, préside aux ébats des amoureux. Les amants vivent sous ses yeux indulgents un éternel avril ; il en est parmi eux de délicieusement chastes et discrets.

D'autres s'oublient un peu, en toute innocence, sans songer qu'ils figureront un jour sur des cartes postales.

La cour de Borso, ingénue, féroce, exquise, si tranquillement païenne, ignorait la honte. Le duc n'était point *vergognoso*. Il aimait les chevaux de sang et les belles impudiques. Cela ne l'empêchait



[illegible]

FERRARE — LE BOUFFON CHEZ LE ROI

[illegible] sévère et prompt justicier. Nous savons qu'en 14.. il révoqua publiquement un percepteur des douanes coupable d'exactions. Après cette mesure de gouvernement, il s'en fut à la chasse. Nous le voyons partir sous la protection de Mercure, dieu des commerçants et des malandrins de son duché ; le signe du Cancer le protège encadré des deux allégories du Vol et de la Faillite. Lettres et peintres collaboraient à Ferrare dans un esprit d'optimisme qui fait honneur au patronat du duc Borso.

On sort du palais Schifanoïa le cerveau hanté d'images somptueuses, tout étonné de ne pas trouver un palefroi devant la porte aux tons d'ivoire jauni. Ferrare semble dormir sous un lourd soleil. L'herbe pousse entre les dalles de la rue déserte. La vie moderne a l'air de se cacher. Accoudée à un pilastre aux fins rinceaux, une brune fillette, d'une grâce biblique nous regarde passer, sans un geste. Elle nous suit de ses yeux profonds et tristes. Elle se sent admirée et veut dédaigner de le remarquer. Sa noblesse native nous console de tout ce que nous venons de regretter de beauté perdue. Cette enfant magnifique et minable, c'est l'âme de Ferrare, [illegible]

HENRY ROUJON.

LA SAGRADA FAMILIA

La personnalité de Gaudi a besoin d'être soigneusement détaillée pour être saisie en son ensemble. Qu'on nous pardonne, donc, le désordre anecdotique de notre article, car il nous est doublement imposé par le manque d'espace et par la complexité psychologique de l'artiste-architecte de la *Sagrada Familia.*

Gaudi est un mystique méridional, ardent et passionné, qui concevrait aisément, dès nos jours, un Jéhovah, auquel se sacrifier. En pensant à lui, je me suis rappelé souvent ces sombres figures des peintres de l'ascétisme italien, leurs Christs au flanc blessé, et leurs Madeleines se trainant frémissantes, avec des baisers sur les lèvres que la fièvre volatilise.



UNIQUE PORTRAIT DE GAUDI
D'après un instantané

Il accepte toujours les dogmes les plus aigus et les interprétations les plus exaspérées. « La vie est châtiment du péché. Malheur à qui voudrait parachever sa propre rédemption, ici-bas, dans le monde ! Un seul chemin pour être : c'est périr.... » Et si vous lui parlez de la gloire de Dieu dans la chair, du triomphe de l'esprit dans la forme, de tout ce christianisme, enfin, plus aimable, il vous répondra, fermant ses yeux : « *La mort ! la mort !* », et pas d'autre rédemption que la mort ; c'est l'Évangile qui parle : L'arbre ne fleurira que lorsque la graine sera pourrie dedans la terre ! »

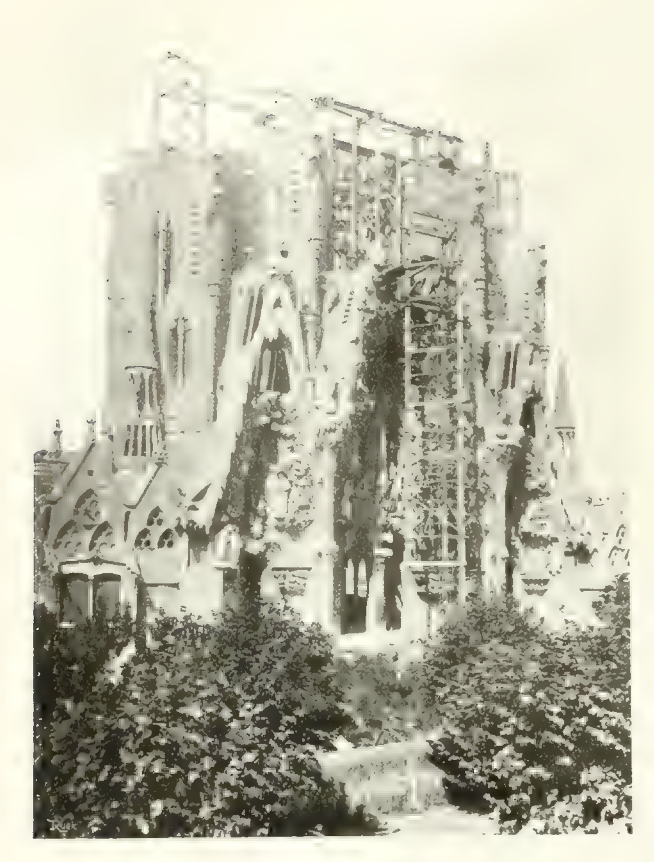
Gaudi est un croyant qui ne discute pas : il jette toujours violemment son opinion sans une raison, sans un appui, sans un argument ; il ne cherche pas la conviction, mais la foi ; jadis, il eût été un de ces moines qui s'en allaient, prêchant aux hommes la sainte cause, en leur montrant la croix... et, au besoin, le feu.

Ce qui est étonnant, c'est que tout cet apparat de foi dogmatique n'arrive pas à tuer, chez Gaudi, la manifestation abondante d'une puissance de vision presque orientale, ni son amour, ni sa conception d'une nature presque mythique, à force d'expression. « Il est capable, m'écrivait jadis un de ses amis, même de prononcer avec une pitié sincère et émue une litanie quelconque, ridicule et banale, du culte idolâtrique, parce qu'il vit en amour et c'est son esprit d'amour qui se répand sur la piteuse lettre.... » Et ce même ami finissait : « Dans tout cela je vois quelque chose qui pourrait nous expliquer aisément la psychologie de la *Sagrada Familia*, si compliquée et si sincère, si ardente et si ritualiste à la fois ! » Mais, dire le feu, dire le rite, n'est-ce pas dire, en deux mots, toute l'Espagne ?

Notre artiste est, parfois, paradoxal et, s'il ne bâtissait ses fortes œuvres, nous pourrions le prendre pour un illuminé déliquescent. Un jour, comme il travaillait aux vitraux de la cathédrale de Palma, ses amis apprirent qu'il rêvait à la construction d'un grand monument tout en cristal. « Avec le fer, disait-il, aujourd'hui mon rêve serait bien possible : on fuirait les angles ; la matière gonflerait, abondante, en rondeurs d'astre ; et le soleil y pénétrant de tous côtés, il deviendrait une image du Paradis. On tirerait parti des contrastes, et mon palais serait encore *plus lumineux que la lumière* ». Dernièrement, l'idée le hantait de construire un grand bateau, à l'allure décorative et fantasque. « Un bateau, nous disait-il, c'est la demeure idéale. Il a, dans la quille, sa personnalité et son indépendance, contrairement aux autres bâtiments, toujours forcés de vivre cloués là où ils sont nés, incapables de mouvement, et privés de variation ». On me dit que cette exaspération

VUE D'ENSEMBLE DE L'ABSIDE ET DE LA FAÇADE LATÉRALE DROITE

FAÇADE LATÉRALE DROITE [illegible]



" LA PORTE DE LA VIE " (état actuel)

mentale atteint parfois, chez Gaudi, le degré d'une hallucination visible. Un jour, comme un de ses amis lui demandait qui devrait finir son œuvre, après sa mort, étant donné qu'il ne laisse pas de disciples, l'artiste répondit : « Ce sera Maître saint Joseph qui la finira.... » Et, positivement, il y avait dans les petits yeux bleus et aigus de l'homme l'émerveillement précédant les grands miracles.

L'architecte était, à ses débuts, dur, rectiligne et passionné du gothique comme s'il se sentait son continuateur. Depuis lors, il a beaucoup changé. Il a la connaissance réfléchie de son art. Il persiste à croire que l'architecte moderne doit partir du gothique, oubliant toute l'architecture de la Renaissance, qu'il appelle un égarement littéraire du vrai chemin; mais il affirme que dès aujourd'hui les nouvelles formules mécaniques créeront un type nouveau d'architecture. Ce n'est pas qu'on doive tirer l'art des formules, c'est qu'on vivra artistiquement dans les formules. Il est, par exemple, présumable que les prêtres babyloniens connaissaient de la science mécanique plus que nous-mêmes ; son art, pourtant, ne pouvait être autre que ce qu'il fut, car l'architecture n'avait pas encore atteint ce degré de maturité dont tout art a besoin pour vivre, à son aise et librement, dans la rigueur et la précision de la science. Comme le note un critique catalan, « les systèmes de construction employés actuellement par Gaudi ont ordinairement leur origine dans la théorie hypothétique de la fibrosité des corps flexibles et des moments d'inertie de leurs sections, grâce à laquelle toutes ces formes fantastiques et mouvementées, semblables aux combinaisons capricieuses d'un mauvais songe, ont une génération géométrique définie et précise ».

Mais nous sommes pressé d'arriver à cette *Sagrada Familia*, qui n'était, au commencement, que l'œuvre d'un petit groupe de croyants, et qui est devenue, à la suite de quelques années, grâce au génie de l'architecte, l'œuvre de tout un peuple, sans distinction de croyances ni de sectes, la manifestation artistique la plus intégrale qu'ait produite l'Espagne de notre temps.

C'est d'abord Maître Villar, un architecte à la renommée officielle, qu'on chargea de diriger les travaux de la *Sagrada Familia*. Il n'en fit que poser les fondements. Après cela, l'argent manquant, et les terrains de construction se trouvant fort éloignés du centre de la ville, il chercha à s'en débarrasser et donna sa dé-



ANGLE DU CONTREFORT

mission. C'est à ce moment, et d'après l'avis de M. Martorell, architecte aussi, qui était un esprit juste et éclairé, qu'on pria Antonio Gaudi de vouloir bien prendre l'initiative des travaux. Il ne se dissimula point les difficultés d'une pareille besogne ; mais, son esprit hardi penchant naturellement vers le mystère inédit de la future basilique, il accepta.

'Gaudi termina la crypte dans le style roman qu'exigeaient les fondations déjà posées par Villar ; mais il bâtit l'abside gothique et, à chaque contrefort qui perçait l'air, obéissant à sa volonté, l'esprit nouveau de Gaudi se réformait, s'affirmait, se déroulait, armé de lumière, comme dit l'Écriture. En arrivant au croisé, à l'angle de l'abside et de la façade latérale, toute l'œuvre resplendissait déjà du nouveau style.

Je tiens cet angle nord du croisé pour le morceau le plus sain et le plus fort qu'aient produit l'art et le génie de Gaudi, dans tout l'ensemble de son œuvre.



UN DES ANGES DE L'ANNONCIATION
[illegible]

La porte du levant, cette construction morbide, pâteuse, comme si la Vie elle-même surgissait des formes inanimées au premier rayon du jour, qui est aussi celui de Bethléem et celui de l'Orient ; cette porte où les bases deviennent des tortues gigantesques, et les colonnes nuages, et les moulures feuilles, et la pierre lumière ; cette *porte de la Vie* où tout chante, où tout conserve encore quelque chose de tendre, de nouveau-né ; ce Noël énorme où il y a l'émerveillement pacifique des mythes familiers et l'imprécision abondante des songeries dans les neiges, elle est peut-être moins architectonique que l'angle du croisé, mais elle est si pleine d'un sens poétique, si frissonnante de vie, si belle !



LA PORTE DES ROSES [illegible]

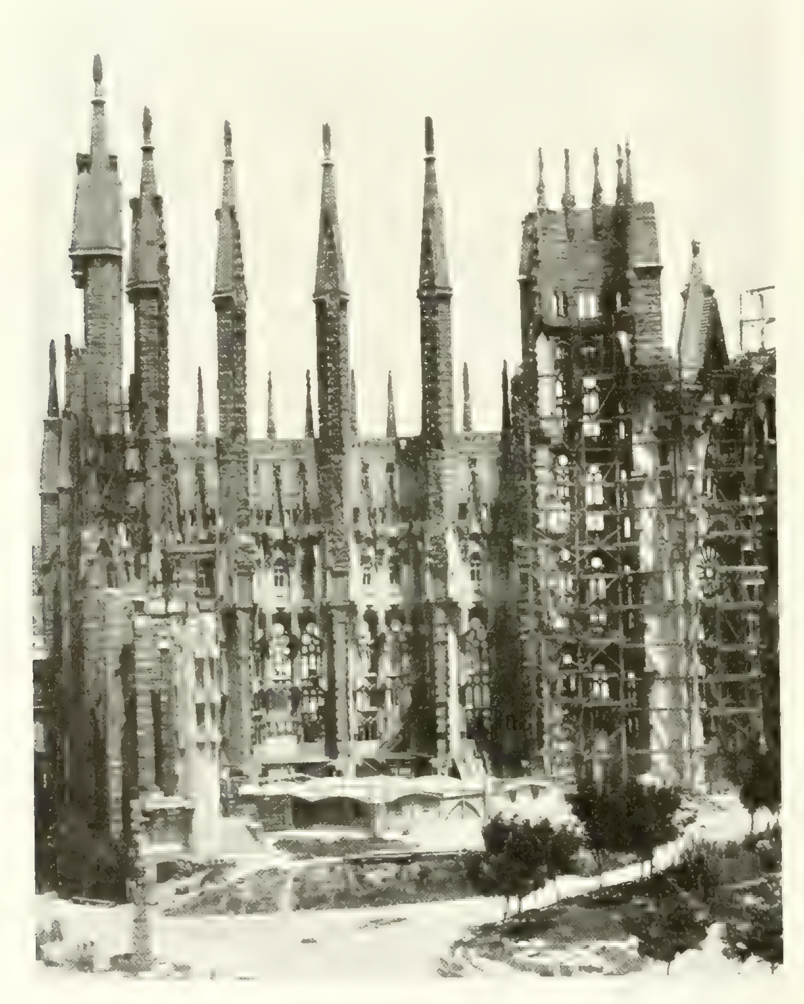
Ajoutons que, dans cette porte où la Naissance du Christ est représentée, nous y trouverons tous quelque chose de nos propres profondeurs spirituelles, car il y a, en elle, ce qui, en somme, restera de tout sentiment religieux : les couches éternelles de l'éternelle Vierge, l'épanouissement de la Nature en Dieu.

Du côté opposé à cette porte, on verra celle de la Mort. Le soir, les feux du couchant viendront brûler ces pierres tragiques, arborant, dans la défaite et dans le sang de l'Astre, ses contrastes d'ombre et de lumière, ses colonnes brisées, ses arcs étayés, l'asymétrie de ses figures. D'un côté redoutable et fatal, on verra le grand centurion romain dans l'apparat de ses armes et de son cheval énorme ; de l'autre côté ce seront les trois centurions, aux regards abrutis de cupidité, se disputant au sort les vêtements glorieux et symboliques du Fils de Dieu. Au milieu, le Calvaire et la Croix. Et, demain, les meurt-de-faim, les déshérités, les misérables viendront chercher dans cette porte le fort conseil et la voix sans larmes de l'époque tragique. On dirait que Gaudi s'attend à ce défilé lamentable des souffrances humaines devant sa *porte de la Mort*. On dirait même qu'il le prévoit. Car c'est dans cette sombre masse de la douleur

humaine pétrifiée qu'il compte appuyer ses quatre clochers, à la forme conique, perçant le ciel et armés de cloches.... Et vous escomptez déjà toute la poésie des journées finissantes, dans ce coin, à la signification dantesque, où, l'*Angelus* sonnant, [illegible]onzes rythmiques verseront tout l'émerveillement triomphal du son sur toute la fatalité de la détresse.

C'est, d'ailleurs, par l'abondance des clochers des formes arrivées déjà à un degré de signification hyperbolique, la symphonie glorieuse des bronzes dira l'âme du Temple, en rendant, vivante, la musique de ses lignes.

Je voudrais vous parler encore de ce cloître, cœur de l'église, que Gaudi compte bâtir au dehors de l'édifice. C'est avec la ferveur d'une piété maternelle qu'il y voit, de cette façon, ouvertes à tous les chaudes entrailles de son église. Et ses



ÉTAT ACTUEL DE L'INTÉRIEUR DU TEMPLE

que Gaudi tient à laisser dans son œuvre le signe de son temps. Il y en aura un peu partout, de ces clochers. Quatre sur la porte de la Mort, quatre sur celle de la Vie, quatre encore dans l'abside et quatre sur le frontispice, regardant la mer. Ces clochers affecteront la forme conique, qui est, paraît-il, la plus rationnellement apte à rendre les sonorités ; les cloches elles-mêmes seront remplacées par des longs tuyaux en bronze qui vibreront harmonieusement de façon à produire des accords parfaits et, les jours des grandes fêtes, sur tout l'ensemble

yeux latins goûtent d'avance la vision colorée des multitudes défilant le long du cloître, les dimanches, et déroulant, en plein jour, l'or des chasubles, l'or des cierges, l'or des ostensoirs, dans l'air du midi doré de soleil et avec, au fond, la vibration intense de la mer faite de bleu et de lumière.

Près du cloître et en bas de la plate-forme où se dressera la basilique, l'architecte songe à édifier tout un peuple de petits ateliers d'artisans — menuisiers, forgerons, vitriers, maçons — « d'où montera, dit-il, la rumeur du travail, comme un bourdon-

nement d'abeilles vers l'église [illegible] mystique.... » Et ce seront ces artisans qui, à l'abri du grand édifice, tâcheront de conserver la piété de son art.

N'allez pas croire que toutes ces vues d'ensemble nuisent, chez Gaudi, au soin du détail. Jamais [illegible] n'a été plus curieux des recherches minutieuses de son art. Personne que lui ne collabore à son œuvre. Pas même des sculpteurs. Quant aux statues et



COIN D'INTÉRIEUR [illegible]

aux moulures ornementales, c'est lui-même qui les sculpte en se servant habituellement de moulages sur nature dont il ne fait parfois que simplifier et fixer les lignes pour y ajouter quelque chose d'éternel à son expression. Il a des procédés à lui pour la construction et la peinture des vitraux. Il fabrique les meubles qui devront servir aux besoins du culte. Il dessine les autels, les toiles, les tapis. Excellant dans l'art des vieux forgerons catalans, c'est aussi lui qui fait les grilles, les lampes [illegible] détails des portes, etc. Il n'aime pas les ouvriers [illegible] n'ont pas de préjugés, dit-il, et je puis les former à [illegible]

[illegible] aucun détail, dans son œuvre, ne nuit à l'harmonie [illegible] ouverte là où la lumière pourrait faire [illegible] au sentiment du lieu. Pas un meuble placé là où une lumière excessive ou manquante pourrait jouer mauvais tour à l'équilibre de [illegible]

Gaudi a ses théories [illegible] la lumière, qu'il ménage en adorateur et en amant [illegible] lumière en est l'âme. Au dedans, su[illegible] [illegible] [illegible]uté du monument, mais c'est la lumière qui [illegible] Et même au dehors, que devien[illegible] [illegible] les cont[illegible] d'ombre et de lumière?...



DÉTAIL DÉCORATIF

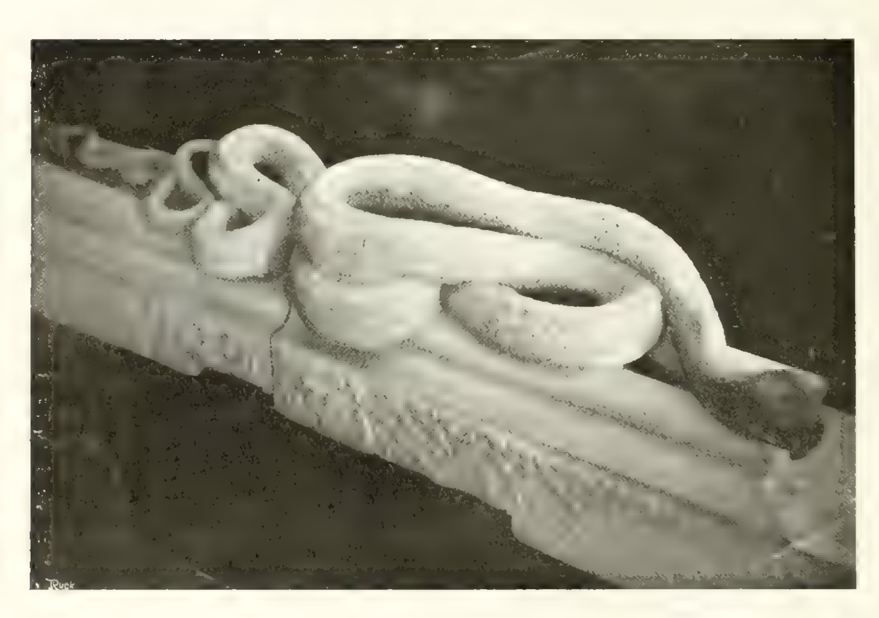
Gaudi le connaît bien, cet enchantement de la lumière, et il doit à des savantes contemplations, à des longues recherches, l'art de le provoquer et de s'en servir au profit de son œuvre.

Un jour, un étranger — c'était justement un Parisien illustre — contemplait, au soir, la masse harmonieuse et blanche de la basilique, et, se tournant vers Gaudi, qui, lui aussi, était en contemplation muette devant son œuvre : « C'est, lui dit-il, la dernière des cathédrales ?...

– Non, c'est la première de la série nouvelle! » répondit Gaudi. Et le futur, passant en vision, frôla ses yeux.

Cependant, une chose est certaine : c'est que Gaudi a fait de la *Sagrada Familia* un monument plein de l'esprit des hommes et qui porte en lui la marque de son temps. Si, quelquefois, l'Humanité a besoin, dans son pèlerinage, d'un lieu de repos, d'un séjour plein de signification et digne d'elle, nous lui montrerons ces pierres harmonieuses : tout idéal, toute grandeur y tiennent ; car de Gaudi, son maître, elles ont appris à loger ce qui ressemble le plus à l'Humanité : l'âme sincère d'un homme.

E. MARQUINA.



DÉTAIL DÉCORATIF

MARY CASSATT



Portrait d'enfant



FEMMES DE PONT-L'ABBÉ

L'ŒUVRE DE LUCIEN SIMON

Aux yeux de l'historien qui voudrait expliquer les révolutions de la peinture, une antithèse oppose la féerie changeante de la lumière au ton local de l'objet qui la reçoit. Et ce serait la lutte éternelle entre la sensation vague et la tonalité robuste : aussi bien l'impressionnisme a précédé les impressionnistes, et c'est peut-être en ce sens tout pictural que Delacroix discernait dans son art des poètes et des prosateurs, car il ne suffit pas de peindre des hamadryades ou des villageoises pour appartenir à l'une des deux familles artistiques ; et, comme tout se tient, les magiciens de l'atmosphère ont une tendance à noyer la forme dans un rêve superficiel ou profond, tandis que les observateurs du ton réel montrent toujours un penchant plus scrupuleux pour la construction du caractère individuel, pour l'écriture ferme et [illegible] en se tenant plus près de ce qu'ils voient. Les premiers sont éblouis par la surface ; les seconds rivalisent de puissance avec la matière. Les [illegible] [illegible], les autres observent. On trouve la poésie de l'impression, de Fragonard à Renoir, à Besnard, à Claude Monet, et, dans le domaine supérieur de l'ombre profonde, de Rembrandt à Carrière ; grands prosateurs de la palette, au contraire, Velazquez et Franz Hals furent les génies familiers de la première étape énergique de Manet : ne seraient-ils pas plus exactement ceux de Lucien Simon ?

Un moment de la peinture francaise : voilà ce qu'un tel nom représente depuis quinze ans et ce qu'il représentera dans l'avenir, avec Cottet, Ménard et quelques autres ; et, dans le groupe rénovateur qui personnifie la plus récente évolution de notre sensibilité, ce nom s'est imposé vite, avec ses [illegible] de peintre et sa réflexion d'analyste.

A l'heure déjà lointaine où nos impressionnistes, de plus en plus vaporeux, semblaient les primitifs d'un art nouveau, qui se doutait qu'après tant de [illegible] réclamé par la sagesse, redescendrait

sur la palette? Ainsi le voulait, pourtant, la loi des contrastes. Tandis que l'impression tournait à la rêverie décorative et que la toile blanche était l le plus raffiné de l'art documentaire, quelques es gens, issus des maîtres et des musées, s'en nt confiants vers la vie ; leurs yeux rencontraient un art volontairement décoloré, que la passion de la lumière orientait vers la grisaille ; un naturalisme timide succédait à l'impressionnisme exaspéré : sans se laisser conquérir par l'un ni par l'autre, ils poursuivirent courageusement leur évolution qui parut une réaction : ils surent se préserver des pâles couleurs de la mode, en profitant des derniers progrès : sentiment des valeurs, loi des complémentaires et coloration des ombres ; mais l'ombre ne les effrayait pas.... Fromentin dirait que ces héritiers des maîtres d'autrefois nous ont ramené « de la nature à la peinture ».

Pendant la vogue du *plein air* aux verdures pâlies, le clair-obscur du foyer retient un jeune peintre de vingt-quatre ans qui débute, au Salon de 1885, en affirmant sa nature affectueuse autant qu'observatrice : et sa première toile est le portrait de sa mère paisiblement accoudée, bientôt suivie de l'image d'une aïeule à papillotes ; dans le calme ancien de la rue de Babylone, il a vu ces intimités rétrospectives qu'il évoquera plus tard, en 1902, pour encadrer la visite des *Sœurs quêteuses.* C'est un Parisien, mais un Parisien fidèle à la rive gauche, la rive studieuse et savante ; sa jeunesse s'est tout entière écoulée dans le quartier Saint-Sulpice, entre le lycée Louis-le-Grand et l'école Bossuet : et, déjà, ses dons innés d'observateur ont pu s'exercer avec profit sur le monde ecclésiastique, avant de le retrouver plus martial au fin fond de la Bretagne ; en même temps, le peintre prochain des messes bretonnes regarde impartialement la bourgeoisie aisée dont il sort et dont il sera bientôt le miroir précis.

C'est l'artiste moderne, qui n'a point d'histoire,



UNE FAMILLE BIGOUDINE

et qui ne peut rappeler à ses biographes aucun obstacle plus ou moins pathétique à sa vocation de peintre, aussitôt après son volontariat. C'est l'artiste lettré, qui, discrètement, prend une palette comme il a fait ses humanités, très distinct du bohème tapageur de naguère ou de jadis ou de l'obscur ou triomphant rapin, resté peuple, qui peint de fades mythologies en plaisantant grassement. A part Jules Didier, l'un des derniers survivants du paysage poussinesque, et peut-être aussi Delaunay, le portraitiste de race française, — le nom de ses maîtres, Bouguereau, Robert-Fleury, ne nous apprendrait rien sur l'orientation de ses qualités ; il est beaucoup plus intéressant de retenir que Cottet fut l'élève de Roll. C'est à « l'école mutuelle » de l'atelier Julian que Simon dit avoir appris le meilleur de la technique indispensable, avec Georges Desvallières, Ménard et Dinet.

De 1885 à 1892, on le retrouve aux « Champs-Élysées » : passés inaperçus, ces premiers Salons le reflétaient déjà tout entier, du moins dans ses vœux ; à des jurys moins aveuglés par la lumière diffuse, ils auraient pu suggérer le double avenir du jeune peintre dans l'unité de sa franchise : des portraits de famille et des choses vues, le sentiment et l'observation. Le nouvel exposant délaisse vite la fable et l'*Homme qui court après la fortune* afin d'étudier de ses propres yeux clairvoyants le mois de Marie dans une chapelle rustique, avec le geste de la jeune fille qui balaie les marches de l'autel, ou la victime du travail, portée chez le pharmacien : mal placé, mal vu, donc longtemps oublié par les salonniers pressés qui n'interrogent que la cimaise.... Mais Fantin-Latour avait remarqué silencieusement la supériorité de ses portraits ; et, comme Fantin-Latour, qu'il ne connaît point, Lucien Simon recherche d'instinct les portraits groupés, où la réalité se fait expressive : une *Lecture entre amis*, le soir, dans l'atelier, sous la lampe, ne touche point le jury des récompenses de 1888, mais rattache à la tradition française une modernité du meilleur aloi. La promesse sera tenue cinq ou six ans plus tard, au nouveau Salon, rival de l'ancien.

Quand le fils tendre, l'ami sûr est devenu le beau-frère d'André Dauchez, le peintre a bientôt d'autres belles occasions de portraits groupés : la famille qu'il s'est créée va poser devant lui. Que d'inspiration, pour qui sait la voir, dans l'évolution du *home* qui s'accroît avec les années, qui s'anime de rires et de pleurs ! Que de motifs vraiment picturaux dans l'analyse attendrie de l'enfance ! Il y a plus d'un poème plastique dans les bras nus d'une jeune mère entourant la chevelure amoureusement épandue du bébé rose au sexe indécis dans sa robe ! Et la lèvre en fleur de l'enfant joufflu,



UN CARRIER BRETON

renversé vers le sourire maternel ! Poème fugitif comme la vie qui passe, mais fixé par un tendre savoir au Salon de 1894, dans le cadre intitulé *les Miens*. Et l'enfant grandit, la famille augmente, le groupe admiratif des parents se rapproche. En 1897, trois jeunes dames assises font cercle autour de l'aïeule heureuse, c'est-à-dire résignée à réchauffer son hiver à la jeune affection du bambin qui s'appuie contre elle ; le peintre s'estompe au second plan, songeur, effacé, discret ; l'atmosphère est saturée de sentiment ; mais, depuis Manet, la virtuosité de l'exécutant n'avait rien illuminé de plus soyeux que tel corsage rayé jaune et noir. L'idéal du peintre est si positivement affectueux que c'est encore sa famille qui l'inspire en ses panneaux décoratifs : à peine si le souvenir de Puvis de Chavannes allonge une colline sous le soir mauve qui sert de cadre à *la Musique* personnifiée par une blanche violoniste, assise sur un banc de jardin ; mais l'intimité très supérieure de

la Peinture se contente de faire poser l'enfant dont la petite jambe noire chiffonne impitoyablement la [illegible] maternelle.

Cinq ans plus tard, en 1901, ce n'est plus l'enfance remuante, mais la vieillesse casanière, l'auguste douceur « des vieux époux usés ensemble par la vie », le couple assis en silence dans un intérieur ordonné, traditionnel et patriarcal comme ses hôtes ; cela naturellement, sans évocation fantastique ; et sans oublier la broche ou le bonnet non à rubans, un admirateur de Balzac a pu lire tout un passé dans ces physionomies vagues, ces mains noueuses et ces attitudes raidies ! La maturité des jeunes couples heureux dialoguait, l'année suivante, en la *Causerie du soir*, autour de la nappe mystérieuse où l'or tremblant des bougies lutte avec les dernières froideurs d'un crépuscule vert ; la lente rivière bretonne reflète l'austère enchantement des longs jours ; et ce tableau, dans son ombre, exhale la mélancolie du bonheur. L'enfance grandissante, qui ne manque pas d'ajouter la grâce blonde des fillettes à la très originale *Soirée dans un atelier*, s'empare d'un *Jour d'été* qu'elle emplit de ses trois frais visages aussi lumineux que la grande brise parfumée qui vient de la mer : nous sommes en 1906, et, tout à l'heure, il faudra marquer, sous la persistance de ses affections, l'évolution du peintre.

Depuis la *Lecture entre amis*, l'amitié n'est pas oubliée. Dès 1899, n'est-ce pas elle qui groupait cinq artistes contemporains dans le bel atelier du boulevard du Mont-Parnasse ? On cause après déjeuner, le cigare aux doigts ; une main dans sa barbe fauve, le calme Charles Cottet discute avec le robuste René Ménard ; les deux frères Saglio les écoutent ; Dauchez rêve : l'attitude même est la révélation du caractère, et l'individualité des physionomies ajoute à la signification du groupe : car cette toile est une page d'histoire. Les voilà donc réunis ceux qui, sans d'abord se connaître, ont hâté les destins de la peinture française ! L'auteur seul s'est éclipsé ; mais sa peinture le nomme. Et cette page magistrale, où s'harmonisent les noirs, le rattache à Fantin-Latour, libre héritier de Courbet : vers 1864, le novateur de l'*Hommage à Delacroix* ne visait superbement qu'à la Vérité qu'il voulait évoquer dans ses « allégories réelles » ; trente-cinq ans plus tard, et sans rien évoquer, Lucien Simon compose volontairement, car il sait qu'un portrait même se compose, et son naturalisme est préoccupé d'un retour au style ; mais, loin d'être un désaccord, ces nuances devinées ne font que fortifier la tacite parenté de ces deux francs *intimistes* : car l'*intimisme* (comme nous disons) a précédé l'*impressionnisme*, un tel rapprochement nous l'exprime, et l'art vigoureux que l'histoire serait tentée de prendre pour une *réaction* ne fut qu'un des aspects retardés de l'*évolution*.

FILLETTE DE PONT-L'ABBÉ

Historien sans le savoir, Fantin-Latour a peint la bourgeoisie laborieuse, la famille grave, l'atmosphère en mode mineur de la lecture solitaire et la maison sans enfants ; et quand le poète endormi se réveilla pour conquérir un autre idéal, il n'eut qu'à se rappeler les songes de sa jeunesse wagné-



LA MI-CAREME

rienne. Mais, en sortant du foyer, l'analyste Lucien Simon n'a d'autre idéal que la vie ; ce recueilli n'est pas un peintre mélomane et ce lettré n'est pas un hellénisant : il ne partage pas son âme entre Beethoven et Rembrandt, comme son voisin Charles Cottet, beau-frère d'Alfred Ernst ; il ne songe pas à l'immortalité ruinée de la Grèce, comme René Ménard, héritier d'un sage et des *Rêveries d'un païen mystique*.... Que trouve-t-il en dehors des siens? La Bretagne. Une Bretagne peuplée d'apparitions et de feux-follets? Non, certes ! Là-bas, dans le vent du large, la légende, même historique, le laisse froid, et *l'Embarquement de Saint-Gallonec*, sa première toile bretonne, médaillée au Salon de 1890, est à peine une exception dans son œuvre, étant une scène familiale.

Et pourquoi la Bretagne? Qui l'attira si loin, voici dix-huit ans? Les circonstances, que Gœthe apercevait à l'origine de toute création. Depuis son mariage avec une artiste, il passe la belle saison dans un petit sémaphore désaffecté, qui domine l'estuaire de l'Odet ; sous ses yeux rafraîchis s'épand l'horizon que laisse entrevoir la fenêtre ouverte du *Jour d'été*. Leur salon traverse l'atelier clair. Et là, dans un isolement qui lui plaît, le peintre de la famille a continué de se découvrir, en explorant aux alentours une Bretagne si réelle qu'elle en paraît réaliste au goût parisien : de son lumineux atelier, son regard cordial et pénétrant perçoit la lande et la mer ; dehors, il rencontre une population tassée comme le granit primitif des menhirs ombragés par les chênes

Si l'histoire est juste, elle nommera Simon le révélateur du pays *bigoudin* : les gens de Penmarch, de Benodet et de Pont-l'Abbé furent ses modèles inconscients ; leur humanité fruste a posé devant son trait rapidement lavé d'aquarelle. Son dessin de maître a saisi sur le vif les Bretons chevelus sous le feutre enrubanné, les Bretonnes, femmes ou fillettes, toutes casquées d'énormes béguins sur les cheveux tirés ; il a noté la courte veste masculine ou les tailles épaissies par le tablier droit ; et quand le vent fauche cette fin du monde où l'heure et l'histoire s'arrêtent, le peintre aime à voir jouer les rubans versicolores sur les fonds limoneux ; la moindre nuance éclate sous la

mélancolie du ciel mouvant qui tache d'ombre et la race et la terre : heureux pays perdu, dont la laideur est picturale, où la couleur locale maintient encore une tradition pittoresque ! Enfin, le portraitiste a si fortement marqué le portrait de son empreinte que celui qui s'inspire dorénavant de la région semble imiter son art.

Jusqu'à lui, la triste Armorique n'avait guère naturalisme original : en 1893, le nouvel ami de la Bretagne passe au Salon du « Champ de Mars » ; et bientôt sociétaire à la « Nationale », il y rencontre une cimaise où disposer ses cadres à son gré. Dès 1893, une *Messe à Perguet* (*Finistère*) devance les grandes compositions de la *Messe en Bretagne* de 1904 et de la *Grand'Messe* si naturellement composée de 1907 ; c'est à leur premier plan



LES QUILLES

inspiré que des paysages verts ou des *pardons* enjolivés ; l'intimiste y déploie librement son observation. Simon laisse à Cottet la sombre grandeur des repas d'adieux ou des deuils marins « au pays de la Mer » ; à Dauchez, les longues perspectives qu'embrasse le trait du peintre-graveur ; à Ménard, la paix des beaux jours qui semble évoquer, sous les pins rougis de l'anse crépusculaire, la tiédeur du Midi grec ; ce qui le retient, c'est la brutalité morose qui se devine, comme une eau lointaine et stagnante, au fond de l'âme obscure de ces gens, aussi bien dans la bestialité du *Bal breton* que dans la religiosité des fêtes.

Autre circonstance favorable à la genèse de ce d'ombre que se massent, debout, ces noirs descendants chevelus du moyen âge : ils suivent l'office, obstinés, résignés, figés ; et leur lenteur ne s'anime que dans le déroulement de *la Procession*. Qui sait si, devant cette toile, honneur du Luxembourg, le Renan de *la Prière sur l'Acropole* n'aurait pas invoqué les Panathénées de Phidias ? A seule fin, seulement, de mesurer la distance entre l'expansive douceur d'Athènes et la violence contenue de ces derniers croyants de 1901.... Comme le petit troupeau se presse encore autour de son pasteur autoritaire et de ses blêmes acolytes en surplis ! Comme ce porte-bannière émacié se hâte résolument sous la bourrasque ! Encore des portraits

groupés dans une composition patiente ; mais une seule âme accorde les individualités les plus disparates, une âme visible et consubstantielle à la forme. Ici, l'analyse atteint la synthèse. Aussi bien, le regard de M. Henry Marcel, qui sympathise avec la loyauté du peintre, a-t-il vu dans *la Procession* sa meilleure réalisation plastique.

Cette rudesse bretonne a fortement influencé les très rares tableaux religieux d'un observateur impartial (*Jésus guérissant les malades*, ou *le Lavement des pieds le jeudi saint*), comme elle a mis sa sourde harmonie sur l'admirable étude des *Marguilliers* ou la souffrance résignée d'un *Asile de vieillards*. Réalisme intelligent, qu'un Delacroix n'appellerait plus « l'antipode de l'art » ; et si l'étrangeté, comme l'ajoutait Baudelaire, son élève, est le condiment de toute invention d'artiste, il nous faut remonter au *Pardon de Tronoan-Lanvoran* pour retrouver encore plus d'exactitude farouche et cette ressemblance imprévue des types bigoudins avec les masques tirés de la race jaune, qui surprenait si fort, au Salon de 1896, le vernissage de la galerie Rapp ! Et Simon ne raconte pas seulement la vie religieuse des rustres, mais leur impénétrable plaisir dans l'enfer ténébreux et fétide du *Cirque forain*, si triste avec le travestissement vermillon de son trombone mélancolique, ou parmi la foule endimanchée qui contemple la nudité musclée des *Luttes*. Pour découvrir tout le pays bigoudin, ne faudrait-il pas suivre le peintre au bal de matelots sous les quinquets fumeux, au cabaret morne, aux dimanches sentimentaux sur les talus? Le paternel humoriste, qui déguise ses trois enfants pour la *Mi-carême* de 1902, nous arrêterait devant la roulotte où logent la diseuse de bonne aventure et le chien savant. Que nos souvenirs se reportent aux expositions de la Société internationale ou de la Société nouvelle depuis huit printemps ! Et la psychologie du peintre assiste aux courses, ébahissement des Bigoudines, au jeu de quilles entre les pierres primitives, pénètre dans l'intérieur du patron de pêche, ou suit l'anxiété du *Débarquement* dans le vent noir de la digue.

Bienfaisante au développement du peintre, la Bretagne l'a conduit à l'aquarelle ; et l'aquarelle a modifié non moins à propos son exécution. Pour travailler l'hiver à Paris, il faut des notes ; et ces notes prises d'après nature au pays celtique ont toujours enfermé dans leurs traits nerveux la couleur à l'eau. Dès 1898, le salonnier qui ne craint pas la solitude des sections diverses avait remarqué d'intenses croquis rehaussés, pour les spectateurs pesants du *Cirque forain* ; dans ce genre, on n'a pas oublié l'étonnant carton pour la *Messe en Bretagne* de 1904, nouvel ensemble de portraits groupés, de têtes parlantes, d'âmes rudimentaires et pensives, peut-être supérieur à la peinture.

Aussi bien ces études estivales, qui découpaient audacieusement les types et costumes de Pont-l'Abbé, devinrent elles-mêmes des morceaux, puis des compositions ; la crudité grenue des fonds blancs fit place au décor, le gros papier disparut sous l'atmosphère profonde des intérieurs ou des ciels ; un aquarelliste puissant prolongeait le peintre : à côté de Sargent et de ses vues de Rome, Simon se place au premier rang des virtuoses plus réfléchis de la peinture à l'eau ; témoin *la Jetée* de 1907, et surtout *la Religieuse en prière*, admirable tête absorbée dans la volupté de croire.

Chez un beau peintre, aucun souci littéraire ne prime l'amour de l'exécution ; car la peinture ne peut rien sans la forme. Mais Delacroix coloriste ne remarquait-il pas profondément que l'exécution *matérielle* est elle-même toute *sentimentale*?



[illegible]



LE DÉBARQUEMENT

On ne pose pas une touche sans dire inconsciemment quelque chose. Et des sentiments nouveaux, ou plutôt renouvelés, accompagnent les métamorphoses de la facture. Intimiste affectueux ou rigoureux spectateur, le peintre des *Sœurs quêteuses* ou des *Marguilliers* a toujours montré ses dons d'harmoniste, excellant à fleurir une bouche dans la guimpe, à colorer une toque noire dans le jour blond du vitrail ; et ses aquarelles plus transparentes n'ont pas seulement confirmé la probité de son dessin, la rigueur de sa construction, le courage de son savoir dans un temps d'anarchie plastique et morale ; à la force expressive de l'attache et des masses, elles ajoutent la clarté colorée de l'enveloppe et la fluidité du véhicule : heureuse influence sur la palette allégée ! Sans rien perdre de sa largeur lumineuse et de sa touche fière jusqu'à la brutalité, le peintre a laissé la couleur limpide conspirer tout récemment avec ses préoccupations de poésie plus respirable et d'élégance inavouée. Voilà donc pourquoi les yeux clairvoyants entrevoyaient un avenir nouveau devant la *Causerie du soir* !

Une harmonie neuve, toujours solide et robuste, éclaire un *Jour d'été*, comme elle enveloppait plus chaudement la *Soirée dans un atelier* : compositions à retenir, où l'atmosphère se fait docile à la transposition de la vie. La couleur s'affine en son nouveau cadre. Procédés et sujets se transforment. L'artiste a regardé le monde qui l'entoure. Jusqu'à présent, le Paris du plaisir ne l'a pas plus ému que le bois sacré des Muses ; le peintre de la famille et de la Bretagne est resté très insensible au voisinage de Bullier. Son regard, profond comme sa couleur et comme ses sujets, ne s'est jamais égaré dans la foule aux jupes insidieuses, aux désinvoltures empanachées : Simon l'observateur ne marche point sur les brisées du noctambule Toulouse-Lautrec ; Simon le familial médite encore moins de ravir à Degas la danseuse avec sa vulgaire famille. Il n'est point spontanément le peintre de la nonchalance féminine et de la volupté molle ; il ne continue pas le Manet de l'*Olympia* naïvement lascive, ou du *Bar des Folies-Bergère*, ni l'érotisme de M. Ingres, narrateur très oriental du *Bain turc* ! Il y a longtemps qu'il ne peint plus de charnelles fantaisies comme *Rarahu*, la petite Vénus bronzée du Salon de 1896 ; et,

d'autre part, la personnification, même idéalement familière, de la *Musique* est exceptionnelle en son œuvre.

Cependant, le soir le hante, avec son ombre aérienne et son mystère vrai ; c'est vers l'obscure clarté du soir que se trouve attiré secrètement le portraitiste des causeries prolongées ou des soirées amicales : c'est là que son émotion se retrempe, en même temps que sa finesse d'analyse, pour donner d'utiles conseils à sa franchise de pinceau. Non moins que les jours de l'été breton, les soirs de l'hiver parisien ne manqueront pas de lui proposer des délicatesses nouvelles et des éclairages inédits ; la couleur lumineuse et ses innovations lui réservent de nouveaux accords, sans jamais amollir son indépendante vigueur dans la surnaturelle magie des *reflets* : la personnalité de Simon n'est-elle pas « une des plus belles espérances de notre école » ? Il se peut que l'audacieuse mise en toile du *Balcon de théâtre* ait paru moins réussie dans son jour incertain ; mais il faut beaucoup attendre de celui qui possède l'inquiétude qui cherche et la décision qui réalise ; du recueillement de la rue de Babylone à la discrétion de la rue Cassini, l'élève est passé maître, sans rien abdiquer de ses curiosités. Il est resté lui-même, ironique et tendre, un peu taciturne, réconciliant la fougue du virtuose avec la sagacité de l'observateur.

« Ne forçons point notre talent », disait la modestie qui s'analyse à l'écart des visionnaires gâtés par la littérature ; mais que de volonté sous son apparence délicate ! On la devina aussitôt dans son œuvre comme en ses portraits par Jacques Blanche, Ménard ou Cottet. Et, dans cette pâleur méditative et sérieuse, comme le regard devient aigu sous le sourcil froncé, dès qu'il interroge la nature et la vie ! Quand ce regard de peintre se plonge à son tour dans la réalité d'un spectacle ou le miroir d'un visage, il y découvre sans illusion le reflet de la pensée ; il tendra toujours à l'approfondir, cherchant de plus en plus le style sous l'apparence et l'âme sous la forme.

RAYMOND BOUYER.

Cl. Crevaux.



COURSES A PONT-L'ABBÉ

PORTRAITS CONTEMPORAINS

(A Propos d'une récente Exposition)

S'AGISSAIT-IL, en l'esprit des personnes qui prirent il y a quelques semaines l'initiative d'une exposition de « portraits d'hommes », de faire, comme on l'a imprimé, pendant à l'exposition des portraits de femmes que nous admirâmes en 1906 à Bagatelle? Ou encore de couper l'herbe sous le pied aux organisateurs éventuels d'une exposition analogue, en 1908, qui se tiendrait également à Bagatelle? Je ne le pense pas. Et d'ailleurs, qu'importe? On a souhaité tout bonnement réunir une centaine d'effigies intéressantes tant par la qualité picturale que par la notoriété des modèles. Certes, ce n'est pas l'illustration du modèle qui compte en art; mais vous m'accorderez qu'entre deux portraits signés Renoir, nous avons le droit de préférer celui qui représente Wagner ou Banville à la face rougeaude du cabaretier Fournaise. D'autre part, en créant ce salonnet, j'imagine qu'on songea plutôt à rechercher les portraits exécutés avec plaisir que les commandes subies sans joie. Lorsque Fantin réunissait autour du chevalet de Manet ou devant la figure hautaine d'Eugène Delacroix les admirateurs de ces maîtres, il ressentait, à les portraicturer, autant de bonheur que ces artistes à poser devant lui. On ne peint bien que ce qu'on sent (cet axiome n'est d'ailleurs point vrai que pour les arts plastiques). On a dit avec raison qu'un artiste réussissait toujours le portrait de sa mère. Cela n'est-il pas moins vrai du visage de l'ami? Il en va de même quand il s'agit d'une autobiographie picturale. Les artistes se plaisent à reproduire leurs traits; ils sont assurés que le modèle ne récriminera pas tout haut contre la technique.



RODIN — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME (crayon)

Aussi bien, la représentation du visage humain nous attire-t-elle singulièrement, en un temps où le prestige de la peinture historique a si cruellement pâti, et où la niaiserie de l'anecdote est laissée à d'insignifiants industriels du Salon des Champs-Élysées. L'énigme du regard, le mystère de la bouche nous fascinent. De même, dans les musées, nous sentons-nous captivés par les visages d'antan, qui sont, touchant les époques périmées, de bien plus significatifs documents que tous les casques, tous les justaucorps et toutes les fraises godronnées.

L'*Homme au chapeau de feutre*, de Ver Meer de Delft, ou le Van Dyck au tournesol, ou le *Vieil Homère* de Rembrandt, ou l'*Homme au gant*, chef-d'œuvre de l'école vénitienne, ou l'extraordinaire *Profil de vieillard*, de Quentin Matsys, ou

l'*Erasme* de Holbein, valent bien, quant à l'émotion dégagée, les immenses fresques siennoises du Pinturrichio ou le *Repas des Arquebusiers*.

Cette prédilection n'est d'ailleurs point du goût de tout le monde. L'immortel auteur du *Moïse*, de la coupole de Saint-Pierre de Rome et des fresques de la Sixtine, méprisait l'art du portrait, « concession honteuse, disait-il, à la vanité ». Il est vrai que Dürer a écrit, répliquant, sans la connaître, à la boutade michelangesque : « La peinture a, entre autres, l'immense avantage de léguer à la postérité le *vrai* visage des personnages qui nous auront intéressés ». Et puis Michel-Ange, en dépit de son formidable génie de titan, était platonicien, tout comme sa pieuse amie Vittoria Colonna ; au surplus, ses boutades, émanant d'un esprit chagrin, inquiet et misanthrope, ne doivent pas être acceptées au pied de la lettre. Il est dommage d'ailleurs — soit dit en passant — que Michel-Ange n'ait pas laissé l'image d'un de ces papes orgueilleusement néroniens contre lesquels il se heurta cinquante années durant. Quel incomparable Jules II ses pinceaux n'eussent-ils pas analysé, surtout au sortir de la scène terrible où ces deux grands hommes se réconcilièrent en grondant de rage !

CAMILLE PISSARRO — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME

Pascal dit : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » Et cette parole profonde pose — sans le résoudre — le problème de la ressemblance, considérable dans l'art complexe du portrait. Redisons-le, une fois de plus, et après tant d'autres analystes. La ressemblance *littérale* n'est rien ; la ressemblance *expressive* seule vaut ; la copie servile, l'adéquation, le calque ne sont rien que totalisation de détails plus ou moins fidèlement restitués ; l'œuvre ne vit que si elle est expressive.

Et puis, qu'est-ce que la ressemblance ? « Supposez le même courtisan devant La Bruyère et Saint-Simon. Comparez les traits fins, choisis avec art, savamment équilibrés de l'un, aux touches ardentes, aux reliefs heurtés de l'autre. »

Et leurs deux images seront vraies, car la réalité n'arrive jusqu'à l'homme qu'en traversant son esprit ; « les choses sont en nous des images, et ces images prennent toujours quelque chose du milieu intérieur où elles se forment et vivent ». Ce que nous disions plus haut des deux moralistes français du XVII[e] siècle ne serait-il pas aussi vrai, si, revenant aux peintres et à la peinture, nous eussions offert à Rembrandt, Rubens et Van Dyck le même seigneur à figurer ? Le maître d'Amsterdam situe — comme le fera deux siècles et demi plus tard Carrière — son modèle dans une pénombre voulue, d'où il ne fait surgir — négligeant l'accessoire — que la flamme des regards ou le dôme d'un front ; Rubens, fastueux décorateur, sollicité par l'aspect pittoresque, sensuel, animal même, de son modèle, tracera un portrait délicieux, mais superficiel (Fromentin, dans *les Maîtres d'autrefois*, où il se montre si profondément injuste envers le magicien de la *Ronde de nuit*, a écrit sur les portraits à fleur de peau de Rubens des pages excellentes) ; Van Dyck, enfin, douera le gentilhomme installé devant lui d'une distinction hautaine, cavalière et mélancolique. En un mot, et pour me résumer, c'est plutôt le portrait du peintre lui-même que celui de l'original qui nous est présenté. Et peut-être est-ce au fond ce qui nous plaît davantage...

* * *

La partie rétrospective, à l'exposition des Portraits d'hommes de la galerie Bernheim, contenait une vingtaine de noms, dont Ingres, Delacroix, Corot et Daumier, Manet et Constantin Guys, Ricard et Ribot, Henner et Dehodencq, Carrière et Monticelli, Seurat, Cézanne, Pissarro, Gauguin et Lautrec. Choix éclectique, on le voit, et nullement inféodé aux tendances unilatérales d'un sectaire de l'académisme ou de l'impressionnisme. On aurait pu leur joindre assurément Elie Delaunay. Cet observateur loyal qui a su exprimer avec véracité la vieillesse héroïque du *général Mellinet*, la finesse circonspecte du tragédien *Régnier*, la bonhomie grasse et lippue d'*Henri Meilhac*, est notre Bronzino, et sa place était marquée auprès de ce dandy raffiné, de ce subtil psychologue que fut Gustave Ricard. Tous deux se caractérisent,

l'un avec plus de minutieuse et rêche sécheresse, [illegible]ec un style grave et sobre, par une extrême [illegible]ion physionomique.

[illegible] délicieuse plombagine d'Ingres, d'un modèle [illegible]if non sans maigreur, évoquant le dessin des plus sagaces Florentins, voisinait auprès de l'*Alexis de Tocqueville* de Chassériau ; et le parallèle du maître et du disciple — un disciple qui s'épuisa à concilier la fougue romantique de Delacroix et le pur classicisme d'Ingres — apparaissait des plus piquant. D'Eugène Delacroix on nous montra un curieux portrait daté de 1820 (Delacroix est né en 1799), sage encore, où l'influence de Guérin n'apparait guère plus que celle de Géricault, dans la pratique timide encore de l'artiste adolescent. C'est l'image d'un camarade de pension que le chef futur du romantisme nous soumet ; rien que de très gentil et de très pondéré en cette charmante œuvrette ; seule, la cravate safran du jeune *Berny d'Ouville* indique le coloris intense et véhément, prometteur des tonalités sulfureuses à venir.



V. VAN GOGH — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME

Gustave Geffroy a dit, ici même, le charme candide, la simplicité parfaite des figures de Corot ; l'harmonieux poète des étangs nacrés de Ville-d'Avray, des ciels légers, des lointains vaporeux, des horizons bleuâtres où les cyprès dressent leurs sveltes fuseaux, n'apporte pas moins de grâce émue et fine, de naïveté savante en ses portraits. Daumier demeure l'interprète large et librement satirique de la réalité ; Courbet, naturaliste appuyé, à la palette riche et sourde, au modelé gras et souple ; Ribot, souvent apparenté à Chardin (de même qu'aux Le Nain en ses compositions), s'affilie surtout à Ribeira quant à la pratique ; à l'instar de l'Espagnol, il cherche les puissants contrastes du clair et de l'obscur et fait jaillir d'une ombre transparente un visage nimbé de lumière ; Manet, intelligence lucide, spectateur impartial et désintéressé, qui voit juste et comprend à fond, pose largement ses tons purs, fait tourner la forme dans l'atmosphère par des valeurs exactes et happe au passage l'impromptu de la vie. Son portrait de *Rubini*, celui de *M. Théodore Duret*, miraculeusement clair, bien que traité dans les gammes noires, sont d'étonnantes leçons de peinture.

L'orientaliste Alfred Dehodencq, entre deux voyages en Espagne ou au Maroc, excellait à brosser, d'un dessin hardi et d'une coloration chaleureuse, des portraits tels que celui du néo-classique Hamon ; près de lui, voici Constantin Guys, « le peintre de la vie moderne », sur qui Baudelaire a écrit une étude définitive ; même en un preste croqueton d'*Achille Leroy de Saint-Arnaud*, on sent le transcripteur scrupuleux des mœurs et des gestes du second Empire.

L'incomparable portrait de Fantin-Latour par lui-même, qui conquit à la Centennale un triomphe mérité, s'offrait à nouveau à nos yeux ; plus on contemple l'œuvre grave, plus on sympathise avec cet art, où la compréhension est faite de sympathie ; un portrait de Fantin est un document important sur l'histoire intellectuelle de notre temps. Il est regrettable que l'on n'ait pu juxtaposer à ce tableau sobre, puissant et austère, un dessin ou une peinture d'un autre esprit de la même famille, tel qu'Alphonse Legros, par exemple.

Que dire des portraits de Carrière qui n'ait été cent fois dit ? N'a-t-on pas l'impression, quand on regarde un portrait de ce maître éminent (de qui l'influence actuelle semble décroître auprès des générations présentes ; mais, patience ! d'ici une dizaine d'années, l'emprise resurgira), que c'est le portrait même qui nous regarde ? Le regard droit, le front austère du *général Picquart*, la mobilité et l'inquiétude d'esprit de *Paul Gallimard*, la franchise et la bonté de *Camille Lefèvre*, ont été



PAUL CÉZANNE — PORTRAIT D'HOMME

scrutés et traduits avec la même clairvoyance, la même divination que le front-sanctuaire et socratiquement bossué de *Verlaine*, ou que la langueur morbide et affinée d'*Alphonse Daudet*.

Monticelli, qui vécut pauvre et quasi inconnu (alors que la fantaisie rutilante de son imagination et le somptueux chatoiement de sa matière eûssent dû reléguer au second plan l'incorrection molle de ce Diaz si surfait et qu'on lui préféra), s'affirma à la galerie Bernheim, portraitiste puissant.

Nous voici arrivés, avec Cézanne, Pissarro, Van Gogh, Gauguin, et ces vivants, glorieux, Renoir et Monet, que la bourgeoisie timorée (habituée par ses peintres favoris à voir la nature endeuillée de bitume) poursuivit de ses sarcasmes, béotiens, à la phalange des portraitistes impressionnistes. Des esprits soi-disant judicieux — et qui refusent obstinément de se rendre à l'évidence concèdent volontiers que l'impressionnisme a rendu de réels services à l'art en libérant la palette, en instaurant la technique de la division. « Passe, avouent-ils à regret, pour la traduction plus subtile, plus vibrante des paysages, des marines, sites, montagnes, océans ou prairies, mais l'impressionniste est impuissant à exprimer l'âme humaine ; quand Renoir peint un visage, c'est un fruit ou une fleur, ce n'est point la tendresse ou la pensée. Bons apôtres, avez-vous vu le délicieux portrait de *Pissarro* par lui-même, le *Docteur Choquet* de Renoir, le *Coqueret* de Claude Monet ?

Que Paul Gauguin soit plutôt un décorateur qu'un physionomiste, la chose n'est point douteuse, et l'une des dernières expositions rétrospectives organisées par le *Salon d'Automne* le démontra péremptoirement ; toutefois, on ne peut regarder sans émotion les mélancoliques portraits que le maître de Taïti traça d'après lui-même. Vincent Van Gogh, malade, magnifique et triste, ivre de lumière et de couleur, chez qui les plus déconcertantes et les plus titubantes audaces voisinent avec des affirmations d'une implacable autorité, est, lui, avant tous autres mérites, un portraitiste. Soit qu'il nous montre le visage placide du *Postier*, soit qu'il restitue l'image simplette et sympathique du brave *Père Tanguy*, il réalise avec netteté, en homme qui se souvient du classicisme des lignes de Holbein. Mais c'est surtout en ses propres portraits qu'il faut chercher le vrai Van Gogh. Il apporte, à se chercher, et à se trouver, une faculté cruelle de lucide analyse. *L'Homme à la pipe*, cette tête massive, entrée profondément sous le bonnet de fourrure du pêcheur volendamois, nous regarde, nous pénètre de ses yeux froids et douloureux. On ne peut point nier qu'il n'y ait, en l'art de Van Gogh, des inégalités, voire des défaillances. Mais n'oublions pas que le pauvre artiste hollandais mourut misérable à trente-sept ans, et que ses dernières années furent assombries par la folie.

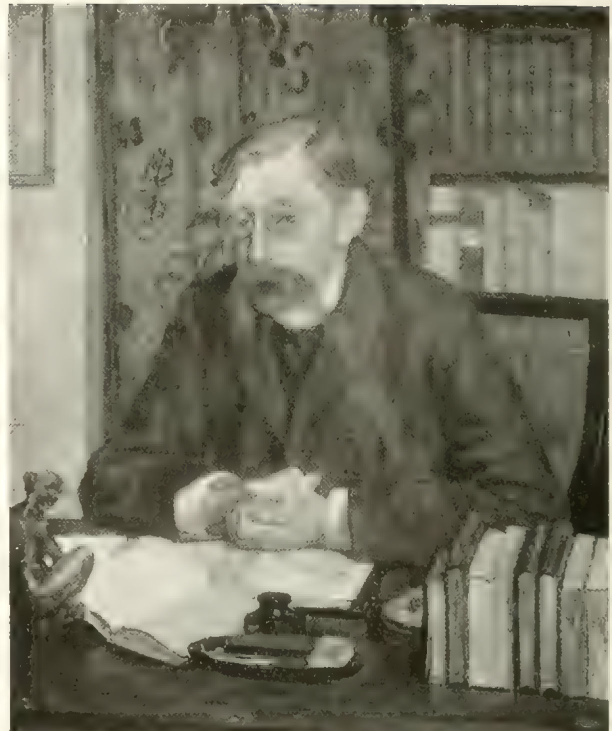
Visionnaire aussi, âpre visionnaire, ce souffreteux et pessimiste disciple de M. Degas que fut Henri



TOULOUSE-LAUTREC — PORTRAIT DE M. MAXIME DETHOMAS



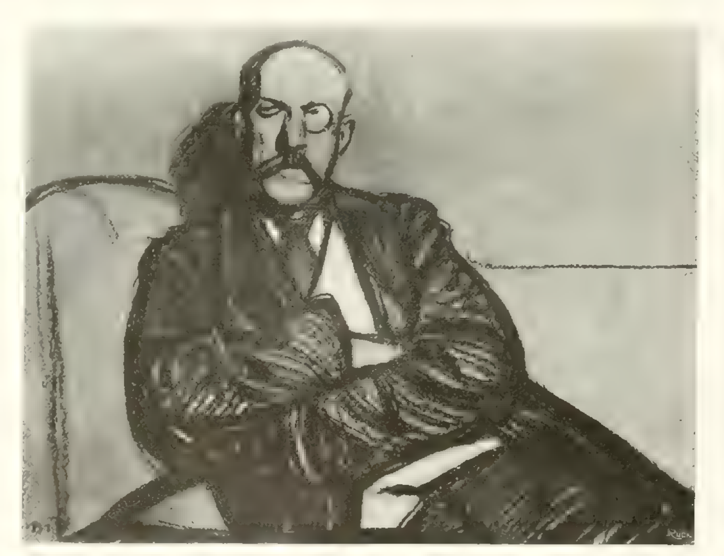
RENOIR
PORTRAIT DE SISLEY



VAN RYSSELBERGHE — PORTRAIT
DE VERHAEREN

de Toulouse-Lautrec. Son portrait de *M. Octave Raquin* nous révèle les sentiments secrets du modèle. Quant à celui de *M. Maxime Dethomas*, assis à une table, au bal de l'Opéra, avec le contraste, étonnant quant à la justesse des valeurs, de l'habit noir et du rose des dominos, c'est une des œuvres les plus complètes, le chef-d'œuvre peut-être de ce tempérament si violemment satirique.

Les modernes, les jeunes, n'eurent point à souffrir de la redoutable comparaison qui les confrontait à leurs aînés. Le *Frantz Jourdain* de M. Albert Besnard, portrait si crânement vivant et combatif, va de pair avec les plus beaux. M. Jacques Blanche, peintre d'*Aubrey Beardsley* et de *Charles Conder*, a su noter avec subtilité l'élégance réticente et raffinée du dandysme britannique. Voici, de M. Georges Desvallières, — un chercheur et un oseur, qui est venu de l'atelier Moreau... jusqu'à la vie, — un *Armand Parent* debout, l'archet au poing, prêt à attaquer la sonate de César Franck. Voici les toiles aux harmonies sourdes et tendres de MM. Vuillard, Roussel, Pierre Bonnard; de Charles Guérin, des têtes d'hommes de lettres, celle de *Charles-Louis-Philippe*, traduite en un art franc, dru et savoureux comme la prose même du jeune écrivain; des œuvres diverses de MM. Georges d'Espagnat, Walter Sickert, Jean Puy, Vallotton, Dufrenoy, Léon Lehmann, Maximilien Luce, Henri Manguin, Valtat, Albert André, Jean de Peské, Bernard Naudin, Maxime Dethomas, René Piot, dessinateurs, pastellistes, lithographes, aquafortistes au faire souple, et à l'observation attentive et loyale, qui tous,



MAXIME DETHOMAS — PORTRAIT DE HENRI DE REGNIER

hors des chemins de l'École et las des cuisines usuelles, ont exprimé librement l'ardeur concentrée, la joie ou la douleur des âmes contemporaines.

Parmi ces tableaux, peu de sculpture, mais choisie. MM. Antoine-Émile Bourdelle, Pierre Roche, Lucien Schnegg, Albert Marque, se groupèrent, ainsi qu'il sied, autour de leur maître Auguste Rodin, représenté par un buste d'Alphonse Legros, au visage méditatif et penché vers le sol. Et quels que fussent l'éclat, la sonorité, l'harmonie des œuvres ambiantes, il arriva ce qui advient toujours quand Rodin s'approche des autres artistes : ce conquérant les domine tous.

Cl. Druet.

LOUIS VAUXCELLES.



JACQUES-ÉMILE BLANCHE — PORTRAIT D'AUBREY BEARDSLEY

Le Mois archéologique

L'École de Tournai

La *Revue de Belgique* a publié dans son numéro de novembre 1907 une importante étude de M. A.-J. Wauters sur l'École de peinture de Tournai au XVe et au XVIe siècle. Le nom de l'auteur, la réputation qu'il s'est acquise dans une série d'études sur la peinture aux Pays-Bas, son livre sur la Peinture flamande, l'organisation merveilleuse du Musée de Bruxelles, dont M. Wauters est le conservateur, tout contribue à donner un grand poids à son opinion. Le débat dans lequel il intervient aujourd'hui est des plus important.

Certains auteurs, en effet, ont prétendu que Tournai aurait eu au XVe siècle une école de peinture importante, qui aurait compté parmi ses principaux artistes Robert Campin, Roger de la Pasture et Jacques Daret, Maître Louis et Philippe Truffin. Selon la même thèse, Jacques Daret ne serait autre que le maître de Flémalle, et Philippe Truffin aurait eu des apprentis venus des Flandres, de la Hollande, du nord de la France et de l'Espagne. L'histoire et les documents d'archives corroborent-ils cette opinion intéressante? C'est ce que M. Wauters s'efforce d'élucider dans l'étude en question.

Le Tournaisis, converti dès le IIIe siècle au christianisme, fut conquis, dès le IVe, par les chefs des Francs Saliens : il ne reste rien des monuments élevés sous les rois francs.

Puis il appartint, de 818 à 1191, au comte de Flandre. De cette période date la basilique romane à cinq clochers, construite à partir du XIe siècle, le beffroi du XIIe siècle, le plus ancien de la Belgique.

En 1191, le Tournaisis passa en possession des rois de France. Mais trop éloigné de Paris, entouré des domaines de Flandre et de Hainaut, il garda une certaine indépendance. Des débuts de cette période (XIIIe siècle) date le chœur ogival de la cathédrale, et cette construction semble avoir influencé les gildes d'architectes et de sculpteurs, et provoqué une grande activité parmi les calligraphes, les verriers, les orfèvres, les graveurs de pierres tombales, les dinandiers, les tapissiers. Une gilde de peintres se forma d'autre part, à dater de 1364, et les archives conservent la liste de ses membres de 1403 à 1423 : il convient de remarquer que la polychromie était alors très en honneur dans la statuaire. Enfin, Tournai entretint des rapports très suivis avec les autres villes, Gand, Ypres, Lille, Bruxelles, Mons et Valenciennes, Cambrai, Arras, et surtout Gand, située à 65 kilomètres seulement et reliée à elle par une rivière navigable, l'Escaut. Si l'on ajoute que l'école de théologie de Tournai répandit en Flandre l'influence française, et que par Tournai l'art ogival pénétra aux Pays-Bas, n'est-il pas possible d'admettre l'existence d'une école indigène de peinture, stimulée par tout ce transit commercial et par les rapports artistiques avec l'école des Van Eyck, à Gand? Or, M. Wauters nie que Robert Campin ait été un grand peintre ; il nie que Roger de la Pasture ait été son élève, et brillant élève, à Tournai, avant d'aller à Bruxelles; il nie que Jacques Daret et le maître de Flémalle ne soient qu'un même artiste ; il nie enfin l'importance attribuée à Maître Louis et Philippe Truffin. Ces négations d'ailleurs étant basées uniquement sur une interprétation personnelle des textes découverts par d'autres archéologues, je prends la liberté de ne pas admettre entièrement les conclusions de M. Wauters.

Robert Campin, né vers 1378, peut-être à Valenciennes, vient s'établir en 1406 à Tournai. Les documents font mention de travaux de polychromie exécutés par cet artisan entre 1406 et 1411. En 1427, il a l'entreprise de la châsse de la ville. M. L. Maeterlinck croyait pouvoir en conclure que Robert Campin « fut à la fois peintre et sculpteur ». C'est une erreur manifeste, affirme M. Wauters. Pourquoi? il ne le dit pas.

En 1428, on paie audit artiste 10 livres « *pour avoir point et dorét de couleur à olle, à l'entrée de la halle des jurés, les personnages et images de Saint-Piat, de Saint-Lehire, du Roy, de la Roynne, et de Monseigneur le Dauphin et autres personnages* ». Les archéologues avaient cru pouvoir en conclure que Robert Campin fut un peintre de figures et de portraits. M. Wauters affirme qu'il ne s'agit là que d'un travail de polychromie. Pourquoi? il ne le dit pas.

En 1438, à Tournai, Regnard de Viersain lègue en mourant une somme de 10 livres de gros à la chapelle de Saint-Pierre, destinée à « *faire poindre la vie et passion de benoît glorieux saint Pierre* ». Or, Robert Campin était depuis 1425 député de la paroisse, et depuis 1427 fabricien de la chapelle. On fit donc appel à Robert Campin. Voici le document :

« *A maistre Robert Campin, pointre, pour son sallaire d'avoir premierement fait le patron de le vie et passion dudit Monseigneur saint Pierre, pour montrer icelui à plusieurs maistres, pour en marchander et trouver le meilleur marchiet que on se parra, et en avoir eu son advis et conseil* ; sur ce viij de gros, valant lvj sols iiij deniers.

« *Item, à Henry de Beaumetiel, paintre, pour avoir marchandé à lui par le moyen dudit maître Robert, de poindre en draps de toille ladicte vie et passion bien et deuement selon ledit patron, comme il appartenait* : vij livres de gros, valant xlcx livres viij solz ij deniers. »

Là-dessus M. Wauters part en guerre, affirme que Robert Campin ne fut chargé que des mesures administratives, que faire le patron c'est « dresser une esquisse générale de la chapelle, avec la place que doivent occuper les divers épisodes de la vie et du martyre de son saint patron et de ses dimensions », et qu'enfin on doit attribuer lesdites peintures à Henry de Beaumetiel. Pourquoi? M. Wauters ne le dit pas. Si, pourtant. Continuant l'étude des textes, il invoque ce fait que sur les 10 livres de gros léguées pour ce monument, Robert Campin toucha 8 sous de gros seulement, tandis qu'Henry de Beaumetiel recevait 8 livres.

Pour ma part, je trouve l'explication que donne M. Wauters du terme *patron* tout à fait arbitraire, et je préfère m'en tenir à la signification vraisemblable de ce mot, qui veut dire généralement *carton, projet, dessin*. L'argument même invoqué par M. Wauters se retourne contre lui. Robert Campin aura fourni l'esquisse, et l'on sait qu'à cette époque le travail d'un artiste comptait peu, et Henry de Beaumetiel, chargé de colorier, de polychromer, partant d'acheter une certaine quantité de couleurs, aura reçu la forte somme. Et enfin, même en admettant que Robert Campin fût l'entrepreneur et Henry de Beaumetiel le peintre, n'en voilà pas moins à l'actif de l'école de Tournai un peintre important.

On sait que Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, est né à Tournai, en 1399 ou en 1401. Robert Campin a-t-il été son maître? Oui, affirme-t-on généralement, d'après le document suivant :

« *Rogelet de la Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure (apprentissage), le cinquième jour de mars l'an mil CCCC vingt-six et fut son maître Robert Campin, peintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec son dit maistre.* »

M. Wauters fait remarquer, non sans justesse, que *Roger* et *Rogelet* ne sont pas la même chose, qu'en 1426 Roger avait au moins vingt-sept ans, qu'il était marié et père d'un fils, né à Bruxelles. Comment admettre qu'à cet âge il se soit mis en apprentissage à Tournai? Le document précité ferait donc allusion à un homonyme obscur.

Le même registre des peintres porte une deuxième mention :

« *Maître Rogier de la Pasture, natif de Tournay, fut reçu à la francise du mestier des peintres, le premier jour d'avril l'an dessus dit 1432.* »

M. Wauters donne ici plusieurs observations dont la plupart sont très rationnelles :

1° On ne peut faire du Rogelet de 1427 et du Roger de 1432 un seul peintre. Le règlement de la corporation exigeant quatre années d'apprentissage, comment Rogelet aurait-il mis cinq ans et cinq mois à conquérir la maîtrise. Enfin la mention de 1427 constate qu'à cette époque Rogelet avait déjà terminé son apprentissage.

2° La mention de 1432 est libellée de telle manière qu'il s'agit non d'un apprenti promu à la maîtrise mais d'un maître d'une autre gilde admis à la gilde locale : « *Maistre Rogier fut reçu à la francise du mestier.* » Il s'agit donc bien d'une formalité exigée par les statuts : Roger, établi à Bruxelles, appelé à Tournai par une commande, a dû au préalable se faire inscrire à la corporation.

3° Roger était, en 1436, peintre en titre de la ville de Bruxelles. M. Wauters conteste, mais la raison est moins valable, qu'un peintre reçu maître depuis 1432 ait été peintre officiel de Bruxelles avant 1436.

4° Une inscription de la chartreuse de Miraflores en Espagne, dit qu'un triptyque de « *Maître Rogel, grand et célèbre artiste flamand* », avait été donné au monastère par Jean II, roi de Castille, qui le tenait du pape Martin V. Ce pape mourut en 1431. Comment admettre que le Vatican ait pu acheter et offrir un triptyque peint par Roger, deux ans au moins avant sa maîtrise.

Or, M. Maurice Houtart a publié, en 1907, un document qui appuie singulièrement la thèse de M. A.-J. Wauters : « *Le 17 novembre 1426, le magistrat de Tournai offrit huit lots de vin à maistre Roger de la Pasture.* » Donc, l'année même de la prétendue entrée en apprentissage chez Campin, six ans avant la prétendue promotion à la maîtrise, un document qualifie Roger de *Maistre*. On sait que les échevins des Pays-Bas avaient l'habitude d'offrir un cadeau en vin aux maîtres renommés de passage en leur ville. C'est probablement à l'occasion d'une visite de Roger à sa ville natale, Tournai, que la commune lui remit ce présent, pour lui exprimer sa fierté d'avoir produit un tel artiste. Tournai devait d'ailleurs lui rendre un dernier hommage, en 1464, en brûlant, en son honneur, pour quatre et demi gros de chandelles devant Saint-Luc, à l'occasion de son service funèbre.

Sur l'identification de Jacques Daret avec l'admirable *Maître de Flémalle,* dont on connaît les trois merveilleux panneaux conservés à l'Institut Stœdel de Francfort, les explications de M. A.-J. Wauters ne sont pas moins convaincantes... dans la négation. Sur quoi se base-t-on pour faire de Jacques Daret, comme l'a déclaré M. Hulin, professeur à l'Université de Gand, un des maîtres les plus considérés à une époque où vivaient Pierre Christus, Thierri Bouts, Juste de Gand et Simon Marmion? Voyons les archives.

1re période : Jacques Daret, aide de Campin en 1418.

1427. Apprenti à Saint-Luc.

1432. Reçu maître.

2e période : 1432 à 1444, à Tournai. Aucune mention.

3e période : 1444 à 1460, à Arras. Deux mentions, travaux pour l'abbaye de Saint-Vaast :

1° « *Ung patron de toille de couleur à destempre, contenant XII aulnes de lonc et IIII aulnes de large ou environ, ouquel est l'histoire de la Résurrection de Nostre Seigneur Jhésu Christ* », d'après lequel on exécuta une tapisserie de haute-lisse ;

2° Dessins pour une croix monumentale et un lampier ;

3° Dorure d'une colombe, de candélabres et d'un support.

4e période : à Tournai, 1461. « *A maître Jacques Daret, pour son salaire d'avoir point le personnage en pierre sur la tourelle ou fiolle du Belfroy, 9 livres.* »

Il faut ajouter à ces travaux sa collaboration aux décorations nécessitées en 1454 par le Banquet du Faisan, à Lille, et, en 1468, par un chapitre de la Toison d'Or, suivi du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, à Bruges.

Plusieurs auteurs, citant les *Comptes des ducs de Bourgogne,* publiés par le comte de Laborde, ou « *L'Ordonnance du banquet que fit à la ville de Lille très hault et très puissant prince Philippe* », ou « *Les Noces de Monseigneur de Bourgoingne et de Madame Marguerite d'Yorck* », publiés par MM. Henri Beaune et d'Arbaumont, ont conclu, d'après l'importance des salaires attribués à Jacques Daret, que celui-ci avait eu la direction de ces travaux de décoration des salles et entremets. Rien ne prouve cette hypothèse. Jacques Daret, selon M. A.-J. Wauters, aura probablement exécuté de ces peintures à figures sur tissus, toiles peintes qui furent la spécialité de Tournai et dont l'usage précéda celui des tapisseries. M. Hulin, et à sa suite plusieurs archéologues distingués, comparant les salaires qui furent payés à Robert Campin, à Lille et à Bruges, avec ceux qui furent accordés à Simon Marmion et Van der Goes, que Daret, recevant une somme plus forte que ses confrères, jouissait d'une réputation au moins aussi grande. Pour les raisons que j'ai indiquées tout à l'heure à propos de Robert Campin et d'Henry de Beaumetiel, le chiffre importe peu à l'affaire. Du fait que Daret ait reçu quatre sols de plus que ses confrères, qu'il ait exécuté un patron sur toile et polychromé une statue en pierre, il ne s'ensuit nullement qu'il soit l'auteur des merveilleux panneaux de Francfort, Dijon, de la collection Salting, de la National Gallery, du musée de Berlin, attribués au maître anonyme dit *Maître de Flémalle,* et dont le style peut être attribué à un maître du début du XVe siècle et non à un maître qui mourut en 1468. Enfin, on n'ignore pas qu'en ce temps où la décoration des fêtes et des banquets était chose fort importante, une même gilde réunissait les peintres-décorateurs et les artistes peintres, et que les uns n'étaient pas moins honorés que les autres. Pour



Musée de Dijon

LE MAITRE DE FLÉMALLE (vers 1430)

L'ADORATION DES BERGERS

toutes ces raisons, il est probable que Jacques Daret n'a guère été qu'un entrepreneur de décors.

Que dire enfin de Maître Louis et de Philippe Truffin, son élève? Là encore, les œuvres font défaut pour enrichir le catalogue de ces maîtres, et aucune des récentes expositions de primitifs n'a pu apporter quelque lumière là-dessus. Dans un poème du temps, on lit ces vers :

Et Tournay plein d'engin celestin
Maitre Loys dont tant discret fut l'œil.

Ces vers n'indiquent même pas un nom de famille. Une mention des archives de l'église Sainte-Marguerite atteste qu'en 1460-1461 il exécuta la polychromie et la dorure du retable sculpté, et peignit deux saint Jean sur les volets extérieurs. On a pensé que Louis s'identifiait avec Louis Leduc, reçu en 1453 à la franchise, et maître en 1457 de Philippe Truffin.

Quant à ce dernier, l'inventaire de son mobilier, dressé en 1506, porte qu'il travailla surtout entre 1460 et 1506, qu'en 1468 il travailla aux décorations de Bruges et qu'à plusieurs reprises il polychroma des retables, exécuta quelques peintures de volet, et peignit au vif plusieurs personnages.

En résumé, les documents d'archives ont reçu jusqu'à présent des interprétations exagérées et ne sont nullement confirmées par des œuvres indiscutables. L'existence de l'école de Tournai n'est pas encore suffisamment justifiée.

LÉANDRE VAILLAT.

Le Mois Artistique

Les étrennes d'art (*Galerie Devambez*). — Le titre était joli, d'actualité pendant tout le mois dernier ; il y avait là plus qu'une exposition particulière, un groupement quelconque d'artistes, et je soupçonne fort notre ami Louis Vauxcelles (qui a fait la préface du catalogue) d'avoir ingénieusement groupé ces individualités harmoniques. On a prétendu, à l'éloge des grands magasins, qu'un étranger, deux jours après son arrivée à Paris, pouvait posséder une installation complète ; une Parisienne élégantiserait délicieusement son intérieur en y réunissant un portrait d'enfant par Mme Chauchet-Guilleré, un éventail de Mme Marie Gautier, une pièce de dinanderie de Bonvalet, une étagère de Bourgeot, des poteries de Lenoble, des dentelles de Mezzara.

Elle est exquisement vibrante et émotive, cette peinture de Mme Chauchet-Guilleré, *l'Enfant dans son fauteuil, le Marché à la campagne, le Bassin de Neptune à Versailles, le Surtout de table*, etc. ; les études de têtes de petits campagnards sont aussi séduisantes que les natures mortes ; ici et là une vision claire, fraîche, lumineuse. Mme Marie Gautier, dont nous avons souventes fois vanté les jolies fantaisies décoratives, a eu la coquetterie de modeler après avoir dessiné, et ses petits bronzes donnant l'illusion de la vie, du mouvement preste, à des souris, à des grenouilles, à des bestioles, sont d'amusants et spirituels bibelots d'art. Rénover l'ancienne dinanderie, le cuivre battu au marteau, des formes enjolivées de détails en relief, est le réel mérite de L. Bonvalet. Avec des bois d'essences rares, de colorations précieuses, imaginer une glace étagère, une table à thé, G. Bourgeot s'y applique de façon ornementale. Profitant de l'expérience du maître Chaplet, mais trouvant, à côté de ses chefs-d'œuvre de céramique, à faire autre chose qui lui appartienne bien, Lenoble exécute ses poteries sableuses de grand feu, aux quadrillés blancs sur fond gris, la décoration sobre ne distrayant pas du rythme des formes, du charme de la coloration uniforme. Paul Mezzara connaît toute la technique arachnéenne de la broderie, de la dentelle à l'aiguille et aux fuseaux, et il parfait des décors de fenêtre, des stores, des coussins, des napperons, commence un couvre-lit merveilleux. Tout cet ensemble, peintures, bronzes, meubles, céramiques, dentelles, s'harmonise d'un goût très artiste.

Cent tableaux de Vincent Van Gogh (*Galeries Bernheim*). — C'est une figure attirante que celle de ce vrai peintre sombré dans la folie, de ce coloriste fougueux dont l'œuvre, multiple et diverse, ne saurait laisser le spectateur indifférent ; on regarde, effaré un peu d'abord, puis on est vite empoigné par l'intensité des harmonies, par la libre allure du dessin, par ce quelque chose de plus que ce que l'on est accoutumé de trouver bien ; le catalogue contient sous les titres de certains tableaux des épigraphes tirées de la correspondance de l'artiste, et des phrases, précieusement documentaires, commentent les toiles : *Tournesols :* « ... Je songe à décorer mon atelier d'une demi-douzaine de tournesols : une décoration où les chromes crus et rompus éclateront sur des fonds de divers bleus, depuis le véronèse le plus pâle jusqu'au bleu de roi, encadrées de minces lattes peintes à la mine orange ; des espèces d'effets de vitraux d'églises gothiques. Ah ! nous autres toqués, jouissons-nous tout de même de l'œil, n'est-ce pas ? » *Bateaux aux Saintes-Maries :* « ... Sur la plage, toute plate, sablonneuse, de petits bateaux verts, rouges, bleus, tellement jolis comme forme et couleur qu'on pensait à des fleurs.... » *Le Facteur Roulin :* « ... J'ai gardé le grand portrait du facteur. Sa tête ci-jointe est peinte en une séance. Eh bien, voilà mon fort : faire un bonhomme, rudement, dans une séance. Si je me montais davantage le cou, je ferais toujours ainsi : je boirais avec le premier venu et je le peindrais, et cela non à la peinture à l'eau, mais à l'huile, séance tenante, à la Daumier ; si j'en faisais comme ça cent, il y en aurait de bons dans le nombre ». *Le Café de nuit :* « Dans mon tableau du café de nuit, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes.... » Et à propos de ses toiles d'après Millet, il écrit : « ... Je cherche à faire quelque chose pour me consoler, pour mon propre plaisir : je pose le blanc et noir de Delacroix et Millet devant moi comme motif. Et puis j'improvise de la couleur là-dessus.... Mon pinceau va entre mes doigts comme ferait un archet sur le violon.... »

Parmi ces tableaux classés en cinq périodes : Nuenen, Paris, Arles, Saint-Rémy, Auvers, il y a de tout, des paysages, des portraits, des natures mortes, et on s'arrête avec la même joie devant *les Souliers* d'un réalisme éloquent, *le Moulin de*

la Galette si fin de tons, *la Salle de restaurant* aux tables inoccupées, *Paris vu de Montmartre*, panorama de ville dans la délicate grisaille des fumées, *les Bords de la Seine, la Cafetière*, variations de bleus et série de jaunes, *la Petite fille à l'orange* dans sa naïveté de primitif, *les Iris*, etc.

Exposition Gyula Tornai (*Galerie Georges Petit*). — L'Inde et le Japon vus par un Hongrois qui n'a malheureusement mis que deux échantillons, *Fleurs de pommiers* et *Hêtres cuivrés*, d'une facture subtile et séduisante, au milieu de plus de soixante toiles pâteuses, vulgaires, dont tout l'intérêt réside dans les sujets représentés ; de l'ethnographie pour le Musée Guimet, des documents exacts sans doute, mais une interprétation dénuée d'art, on y voudrait un peu de Loti ; c'est brutal, commun de couleurs, sans clarté, sans air, et quelques légères aquarelles eussent certainement mieux exprimé cet exotisme que nous aimons à l'habitude, qui cette fois n'a aucun attrait.

Quelques œuvres de Vincent Van Gogh (*Galerie Druet*). — Cent toiles chez Bernheim, une quarantaine ici, cela vaut bien une rétrospective du Salon d'Automne, et désormais le public sera renseigné sur ce malheureux fou qui était un vigoureux coloriste et serait devenu un très réel artiste. La spéculation posthume a cela de bon, c'est qu'elle fait connaître exactement les œuvres, dans sa rage de ne rien laisser invendu ; la théorie du bloc se professe aussi chez les marchands de tableaux ; à les en croire, il faut tout admettre, même les moindres choses ; après Cézanne, Vincent Van Gogh, il y a moins de déchets chez ce dernier. Ce sont des collectionneurs qui ont fourni les numéros de cette exposition chez Druet, et la sélection se trouve ainsi toute faite ; on peut admirer sans réserve *les Iris* à Octave Mirbeau, *la Halte de bohémiens* à M. Fabre, le très beau *Portrait dit à l'oreille coupée* à M. Fayet, le *Portrait du père Tanguy* au Dr Keller, *la Plaine d'Arles* au comte de Kessler. Il y a de plus des paysages, d'une facture tourmentée, brutale, aux tonalités crues et encerclées de mosaïques, des figures d'un réalisme désagréable, une étude d'Arlésienne qui semble une calomnie.

Exposition des « quelques » (*Galerie des Artistes modernes*). — Voilà qui est pour nous consoler de l'exposition des femmes ouverte actuellement rue de Sèze et aussi sans doute de celle qui s'ouvrira prochainement au Grand Palais ; ce n'est pas ici de l'art féminin, ni comme sujets, ni comme facture, ni mièvrerie ni poncif, mais des personnalités originales et de valeur. Il est malheureux seulement que l'appellation de leur groupement soit si peu euphonique et si peu gracieuse, le titre est vilain, mais qu'importe! l'exposition est intéressante. Pauline Adour a une manière à elle de traiter l'aquarelle, la limitation du dessin restant apparente, ses impressions de nature sont aérées, elle sait exprimer en quelques traits la poésie morne des grèves et des landes bretonnes ; Olga de Boznanska pénètre et divulgue la vitalité des physionomies ; E. Bristol-Stone a rapporté de Hollande des souvenirs d'une belle pâte ; de Marguerite Cahun, un intérieur ; de Madeleine Carpentier, une tête de femme à contre-jour ; Marie-Paule Carpentier appelle dessins aquarellés des vues de Bretagne d'un réel sentiment ; Marie Cazin, avec un nu, a écrit une grande page décorative, calmement émouvante, comme un Puvis ; Charlotte Chauchet-Guilleré a une palette chaude, vibrante, a fait une très jolie chose avec une table de jardin au soleil ; Henriette Crespel fait songer à la peinture russe, un peu, par une sorte de mosaïque dont elle cerne ses aquarelles; Alice Dannenberg, d'une touche rude, violente, très juste en son impressionnisme, campe ses petits modèles du jardin du Luxembourg, le bébé qui s'essaie au diabolo ; Louise Desbordes continue la joaillerie de Gustave Moreau ; Hélène Dufau, coloriste somptueux, voit Venise avec son âme douce et sa couleur tendre ; Jeanne Duranton réussit habilement de petites études, s'affirme en des natures mortes ; Florence Esté est de l'école de Mlle Adour, avec une vision moins complète ; Louise Galtier-Boissière fait vivre des intérieurs vides, *la Porte ouverte* et *Salon jaune* ; Geneviève Granger synthétise éloquemment la maternité avec un enfant endormi sur les genoux d'une femme ; Erna Hoppe, qui garde les qualités de son maître, situe une paysanne dans le plein-air ensoleillé d'un verger, voit les quais de Paris dans un tournoiement lumineux, et sa peinture est toujours d'une belle pâte ; Béatrice How parfait un délicieux tableautin avec un rien, une tête de bébé suçant son biberon ; Lisbeth Delvolvé-Carrière, dont nous avons loué ailleurs les paysages, avive de tons colorés des bégonias rouges, des orchidées ; Olga Metchnikoff fait le portrait de son père, sculpte un buste de femme aux yeux clos ; Blanche Ory-Robin montre quelques nouvelles pièces de ses si décoratifs tissus en ficelles ; de Noémie Philastre, des émaux ; Jane Poupelet sculpte le rire faunesque d'un terme ; Marthe Stettler, qui a la même énergie de pinceau qu'Alice Dannenberg, prend des modèles semblables, *Ronde d'enfants*, fait une nature morte intense avec un service en verre bleu ; Elsa Weise intitule *Petite Vénus* une tout à fait charmante étude de nu d'enfant.

Exposition des femmes artistes (*Galerie*

Georges Petit). — Pour la seizième fois cette société emplit la grande salle de la rue de Sèze, et il est cruel envers le féminisme de constater le peu d'intérêt qu'on y trouve ; c'est monotonement banal, allant de feu Allongé à Madeleine Lemaire en passant par tous les ateliers Julian et académies privées ; néanmoins un visiteur attentif, et de plus indulgent, peut noter : *Chinon le matin* et *Fleurs sous la fenêtre* de Mme Arc-Vallette ; les *Campagne normande* de Mlle Bouillier ; les pastels de Mme Bourgonnier, d'une coloration vibrante, chaude, pittoresque, la table fleurie du *Jour de fête*, les bigoudènes occupées à broder ; les fleurs et les paysages de Mme Delvolvé-Carrière ; les dunes par temps gris de Mme Dubois-Schotsmans ; le portrait de Henry Maret par Mme Dubreuil ; les études, tout à fait bien, celles-là, de Mlle Duranton, un bouquet dans un vase, la chambre rouge ; le *Bureau de l'octroi* de Mme Fleury ; Mme Reed Millet est une réelle artiste dans son portrait de fillette et dans son compositeur ; Mme Séailles fait des têtes d'enfant à la manière de son maître Carrière, est plus personnelle dans des paysages délicats, comme *l'Entrée de village* ; Mme Frédérique Vallet-Bisson écrase des fleurs sur sa palette et s'en sert pour exécuter avec maestria des effigies féminines ; Mme Dethan-Roullet aquarellise des chrysanthèmes et des oranges ; de Mme de Neuville, un *Soir*. Pour un Musée Grévin des animaux, Mlle Bertrand a modelé, grandeur nature, un chat et un kakatoès se querellant sur un fauteuil ; Mlle Jozon, qu'on pourrait croire élève de Perelmagne ou de Milès, combine d'amusantes statuettes dont les bronzes sont édités chez Charles Boutet de Monvel ; Mlle Philastre ornemente d'algues et de poissons un gobelet émail, fait d'un calcéolaire une boucle de ceinture en argent, sculpte des ronces sur une plaque de cou en corne, cisèle aussi des cuirs, a une vitrine intéressante.

La tradition de la toile imprimée en France (*Musée Galliera*). — C'est une exposition très intéressante par sa rétrospective documentaire et instructive ; des collectionneurs spéciaux ont prêté des choses curieuses ; on a plaisir à regarder cela comme à feuilleter un album de gravures de jadis ; c'est de l'imagerie d'Épinal parfois, de la décoration artistique souvent, des échantillons de ce que l'on faisait dans des ateliers dont les plus célèbres ont été ceux de Jouy, où « le 1er mai 1760 Oberkampf imprima sa première pièce de toile ; il en avait été à la fois le dessinateur, le graveur, l'imprimeur, le teinturier ». Il n'y a pas à faire l'éloge de la toile de Jouy dont on goûte encore aujourd'hui le genre pittoresque en camaïeu rouge ou bleu ou polychrome, *dessin fleurs et oiseaux*, *décor chinois*, *dessin dit coccinelle* ; nous admirons moins les sujets d'actualité, les faits-divers d'autrefois imprimés sur toile : cela ressemble à ce que l'on trouve sur les champs de foire, et dont s'émerveillent les paysans, *le Ballon de Gonesse*, *les Monuments de Paris*, *Aérostat de Charles et Robert aux Tuileries*, *les Champs-Élysées*, *Napoléon à Sainte-Hélène*, etc. ; et de ce genre inférieur de la composition, les élèves de l'École Bernard-Palissy s'inspirent, leurs modèles sont : le tobogan, les canots automobiles, le ballon dirigeable, l'aéroplane, yachting, touring, cycle. Voilà comment ils croient suivre la tradition de la toile imprimée ; à quoi bon du reste la leur apprendre, à une époque où on supprime non seulement les tentures, mais aussi peu à peu les papiers, où l'hygiène exigera partout de la peinture simplement? Jouy a fermé ses portes en 1843 ; la même aventure arrivera aux Gobelins et à Sèvres ; ce sont institutions vétustes et moribondes, qui n'intéressent plus notre vie moderne. Au Musée Galliera, la rétrospective aurait suffi, — vouloir continuer la tradition est une utopie ; vénérons les merveilles du passé, et cherchons autre chose.

Œuvres de Ferdinand Chaigneau, 1830-1906 (*Galerie Georges Petit*). — Lors d'une exposition rue Drouot chez le fils de l'artiste, j'ai déjà dit ici même le grand et réel talent de ce dernier peintre de Barbizon ; sa veuve a réuni des tableaux, des aquarelles, des dessins, des eaux-fortes inédites, et un portrait fait par Bouguereau quand Ferdinand Chaigneau avait dix-huit ans ; ces 73 numéros constituent un pieux hommage que méritait bien l'auteur de ces toiles exquises qui se nomment : *Rentrée au hameau*, *Retour au clair de lune*, *Moutons en plaine*, etc. ; dans le décor de Millet, mais sans l'âpreté symbolique de « l'homme à la houe », c'est une calme et douce poésie de nature sous de grands ciels où se joue parfois la féerie des nuages, c'est une peinture attentive et reposée qui s'accentue superbement dans *En forêt*, *Effet d'automne*, *Esquisse*. L'artiste s'était créé une note bien à lui, il y fut fidèle jusqu'à la fin, et dans les Musées, plus tard, on s'arrêtera charmé devant ce simple motif, un berger qui rentre le soir avec son troupeau de moutons, un dernier reflet de jour traîne dans une flaque d'eau, une fenêtre allumée révèle la chaumière, la première étoile scintille, des vers de Virgile chantent dans la mémoire.

Lithographies originales, par Albert Belleroche (*Galeries Henry Graves*). — Avec une verve pittoresque d'esquisse, la douceur blonde d'un féminisme anglais ou l'énergie fougueuse

d'un romantisme à la Delacroix, avec un effleurement de crayon ou des traînées noirâtres de pinceau, un frottis délicat ou un empâtement violent, la lithographie de Belleroche est une œuvre très à part, improvisée sur la pierre, sans reports ni calques, une émanation directe et primesautière, et savante néanmoins, de la vision de l'artiste ; ce n'est plus la vignette de jadis, mais dans un format inaccoutumé une très belle estampe ayant l'intensité du tableau le plus coloré, les effets charmeurs ou puissants obtenus simplement par le blanc et le noir ; têtes d'expression et portraits, modèles anonymes et personnalités connues, ce sont pour la plupart des effigies féminines, mélancolie douce de la jeune fille, comme ennuagée de blanc, coquetterie langoureuse de l'actrice, vivacité franche de l'étrangère, etc., la ressemblance obtenue plus par une très juste impression d'ensemble que par la minutieuse exactitude des lignes, la vie aperçue un instant et traduite avec émotion ; et à cette facture convient le moelleux de la lithographie, moyen d'expression plus séduisant, plus chaud, plus vibrant que la gravure, même à la pointe endiamantée. Belleroche, qui est un audacieux, ne sait rien de ce qui a été fait avant lui, de ce qui se fait autour de lui, il va de l'avant dans la manière qu'il a créée, affirme de plus en plus son originalité, occupe le premier rang.

Exposition de peinture et sculpture (*Cercle Volney*). — C'est déjà comme une avant-première des Salons, certaines œuvres reparaîtront au Grand Palais au mois de mai prochain, et nous pourrons alors en parler à loisir ; actuellement il s'agit plus d'une fête mondaine que d'une manifestation artistique, et un critique sévère serait honni dans cette ambiance d'admiration mutuelle et snob. Il y a du reste çà et là de bonnes choses, parmi tous ces portraits et tous ces paysages ; Bellanger-Adhemar intitule *Solitude* un effet de soleil couchant sur des masures; Brugairolles voit Moret au crépuscule ; Brispot se promène sur les quais ; Eugène Cadel est spirituel comme de coutume ; Chigot continue les aspects enneigés du château qui nous devient familier ; Cormon esquisse une bacchanale ; Damoye nous conduit en Normandie et en Bretagne ; Delbrouck fait un exquis tableautin avec, sur la grève, une barque échouée et trois femmes en noir ; Adrien Demont est le paysagiste que l'on sait ; Devambez voit, cette fois-ci, ses figurants pygmées du sommet d'une falaise ; Guignard peint la mer par mauvais temps ; Guillonnet cherche des effets de reflets ; Iwill ne se lasse pas de Venise ; Lapenna déconcerte un peu avec son nu ; Jules Lefebvre symbolise des effigies féminines ; Le Goût-Gérard ne démarre pas de Concarneau ; Maignan se repose de l'histoire par des notes de voyage ; Nozal étudie le printemps à l'île de Bougival et l'hiver sur les cimes du mont Rose ; Rigolot va moins loin, dans la vallée d'Essonne ; Roussel rapporte d'un marché en Brie des pochades vibrantes ; Saint-Germier modernise ses habituelles études de Venise, rend bien l'aspect animé du Marché aux herbes ; Seguin-Bertault raconte avec justesse le Pont Saint-Michel ; Tattegrain évoque Cazin avec le sentier des douaniers ; Taupin orientalise ; Raymond Woog intitule *Dans l'atelier* une très bonne toile ; William Horton a quitté la Suisse pour l'Angleterre, et partout où il travaille il conserve ses fines qualités de vision ; des portraits sont signés : Bisson, Brisgand, Chabas, Ferrier, Fournier, Gorguet, Laissement, Lauth, Royer, Vollon, Weerts.

La sculpture, comme il convient dans l'élégance d'un intérieur parisien, ne comporte ici que des statuettes, marbre ou bronze, quelques bustes dont un remarquable, celui de Paul Meurice par Sicard ; une coupe-surtout de Allouard fait songer à la célèbre pendule de Falconet ; Cordonnier émeut avec sa figure comme embuée d'ombre, *Sur le pavé* ; Fournier portraicture Mlle Provost, de la Comédie-Française ; Landowski a des cires perdues précieuses, notamment son *Combat de vautours* ; enfin Frank Scheidecker, dont les cuivres découpés ont une vogue si méritée, et ornent aussi bien la maison de Jules Cheret en Bretagne que le château des Carnot en Bourgogne, réunit dans une vitrine des épingles à chapeau, des peignes, un hausse-col, une jolie innovation ornementale.

Maurice Guillemot.

— — —

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE DU SUD

Les grands cartons des fresques cintrées de M. Fritz Erler pour le Kurhaus de Wiesbaden ont commencé leur tournée des principales villes d'Allemagne et rencontrent partout le même succès de curiosité, auquel on pouvait s'attendre sur la réprobation si catégoriquement exprimée de l'empereur allemand. A Munich, dans une galerie particulière, c'est l'œuvre de M. Léo Putz qu'on peut étudier dans son ensemble. Mais l'événement de première importance est, à la Sécession, l'œuvre de M. Albert von Keller, l'une des plus curieuses de l'Allemagne d'aujourd'hui, l'une de celles qui donnent le plus à penser. C'est la revanche de l'exposition Uhde, d'il y a un an à pareille époque, où la gloriole du parachronisme de l'Évangile avait sombré. Cette fois-ci, c'est le contraire : un artiste qui n'était pas estimé à sa juste valeur passe au premier rang : M. von Keller, peintre mondain, disait-on tout simplement, apparaît une individualité décisive et aussi formidable que Rops en tant que poète de la femme moderne. Le lent acheminement de son amour maladif de la névrose et de l'hystérie, allant de la robe à la peau et de la chair à la maladie, se marque en une série d'œuvres exaltées et souffrantes, avec des hauts et des bas, d'étranges défaillances et d'étranges imaginations, qui constitue certainement l'un des plus sombres, des plus tragiques poèmes de notre temps. Il y a là des strophes de Baudelaire et des pages de Joris K. Huysmans. Des femmes damnées à sainte Lydwine de Schiedam, il n'y a souvent que la minceur d'un cadre, et de la medium Eusapia Paladino à la fille de Jaïre c'est la même curiosité maladive qui s'attache à la recherche du cas pathologique. Mondaines et suppliciées, morphinomanes et stigmatisées, c'est la même hantise de la chair dolente et mortifiée, c'est la même tristesse poignante de l'éternel leurre et de l'éternel inassouvissement. Et c'est peint avec une distinction où il entre, je le répète, du Baudelaire, comme légèrement revu ici et là par les Goncourt ; mais le parfum de Baudelaire persiste et M. von Keller, qui sait admirablement le français, sait du même coup ce que vaut une telle parenté.

Quant à la façon dont c'est peint, voici longtemps qu'aucune facture d'artiste allemand ne m'avait à ce point satisfait. Les peintures de M. von Keller, lorsqu'elles apparaissaient une à une aux expositions de la Sécession, pouvaient parfois produire un certain malaise et sembler tantôt incomplètes, tantôt d'un sentiment ou, si l'on veut, d'une sensation plus forts que les moyens de l'artiste. Mises les unes à côté des autres, elles s'éclairent, s'épaulent et se font valoir. Nous avons affaire à des émotions vécues et encore vivantes et non plus à de la froide peinture.... On sent peut-être le moment où l'artiste a manqué de sang-froid pour aller plus loin; jamais on n'éprouve l'ennui que donne la tâche accomplie par contrainte, et le goût, l'accent de cette minute suspendue au moment où la réalisation s'annonçait complète et définitive me procure une sorte d'insatisfaction exquise telle que la musique de *l'Après-midi d'un faune* ; cette défaillance qui tient de la pâmoison et dont l'empreinte demeure en beaucoup de ces pages me les rend attendrissantes et chères pour l'humanité de l'artiste plus encore que pour l'art dont elles témoignent. On peut parler là-devant de vice ou de vertu si l'on y tient ; moi j'y sens avant tout que des êtres de charme et de faiblesse ont souffert et ont été plaints et que l'homme de cette œuvre n'a pas donné un coup de pinceau autrement que frémissant ou fiévreux, agité de plus en plus jusqu'au moment où il a rejeté la palette, sentant qu'une touche de plus détruirait l'émotion ou fausserait le sens de l'œuvre. Après les froids sophismes évangéliques de M. de Uhde, cette chaude passion d'un homme qui, s'il touche aux Écritures, n'y recherche que des scènes troublantes de résurrection magnétique, et, s'il s'en prend aux saints, que des extatiques et des stigmatisées, paraît tellement sincère et vivante, tellement née de sa chair et de son sang mêmes qu'il faut, malgré la raison qui nous en veut éloigner, lui accorder la suprême louange, que l'art seul ne mérite jamais quand il veut échapper à la vie et qu'il croit exister en dehors de l'âme.... Cette œuvre pleine d'une sombre exaltation morbide restera l'une des plus troublantes de notre époque pour son manque de sérénité, sa perpétuelle recherche, et son perpétuel recommencement. Elle vaut parce qu'on y sent plus une vie d'artiste que de l'art. Elle est magnifiquement impudique, mais magnifiquement chaste aussi de sa seule franchise. On peut haïr la maladie, mais un tel amour de la maladie n'est plus haïssable ; il comporte une affreuse beauté spéciale.... C'est le secret de M. von Keller que de rendre sensible cette beauté-là.... Et je me représente la page qu'eût écrite Barbey d'Aurevilly au sortir d'une telle exposition. Ah ! si l'on osait parler de ses contemporains comme nous l'osons d'un Greco ou d'un Giorgione....

De la chair spiritualisée par le péché et la maladie, si l'on veut passer à la chair matérielle, saine et robuste dans le plein air, voici l'exposition posthume de M. Philippe Klein, né le 16 février 1871, mort le 9 mai 1907. C'était un beau peintre : il tenait les promesses de ses débuts, il marchait vers de fortes réalisations dans le plein air et se plaisait à cet impressionnisme savoureux et apaisé qui n'a plus rien d'agressif et de provocateur. Le voici fauché. Et sa production fait un étrange contrepoids à celle de M. von Keller à l'autre bout du bâtiment et aux antipodes de la conception artistique. Entre deux, on peut prendre une vue d'ensemble de l'œuvre de M. Charles Tooby, un animalier et paysagiste qui voit sombre et bourru, qui triture la matière avec une puissance et une désinvolture lentes. Il ne faut point trop s'étonner des tonalités sombres du meilleur art allemand. La nature n'est pas la même partout. Bavière, Franconie

et Thuringe ne connaissent rien des gris fins, des atmosphères argentées ou blondes, des ciels délicats de l'Ile de France. Nous avons défriché la forêt hercynienne et nous vivons sous la nue du Walhall.

Au Kunstverein, voici l'exposition de M. Liljefors, l'un des maîtres suédois qui a le mieux su chanter la faune et la flore du Nord et qui a tenu la gageure de peindre dans leurs habitudes et pour ainsi dire d'après nature les volatiles et les quadrupèdes dont aucun chasseur ne peut approcher aussi près que lui. Vols de canards ou [illegible] [illegible] les [illegible] tétras et coqs de bruyère au nid, renards ou lièvres dans la neige. Ce n'est pas toujours avec le même bonheur et certains de ses tableaux font penser à d'immenses lithographies, mais il y a de grands dons de [illegible] et un sens particulier du pittoresque [illegible] le sol, les branches chargées de neige, les rochers couverts de mousses et de lichens, les broussailles et les troncs pourris.

WILLIAM RITTER

BELGIQUE

LES grands musées de Bruxelles disposent de crédits très limités et ne peuvent se permettre que rarement des acquisitions de quelque importance. Aussi le Musée ancien, les Musées d'histoire de l'art du Palais du Cinquantenaire s'enrichissent-ils très peu. Seul, le Musée moderne de peinture peut augmenter sérieusement ses collections d'œuvres d'artistes vivants, ces œuvres pouvant s'acquérir à des prix abordables.

Nos musées vont voir enfin s'accroître leurs richesses. Il vient, en effet, de se constituer à Bruxelles une Société des Amis des Musées royaux, analogue à celle des Amis du Louvre et à celle qui s'occupe avec sollicitude du Musée de Gand.

La nouvelle Société compte tout ce qui, à Bruxelles, s'intéresse aux arts. Elle dispose de puissants patronages, et, en quelques semaines, grâce à l'intervention de Mécènes bienveillants, elle a réuni déjà des ressources imposantes.

Elle achètera directement des œuvres d'art pour les offrir à nos collections publiques. Et elle a appelé à siéger parmi les commissaires qui décideront des achats plusieurs membres des commissions de nos musées.

Parmi les récentes expositions du *Cercle artistique*, il en est trois qui méritent une mention spéciale : celle de M. René Janssens, celle de M. Hermann Courtens et celle de M. Adolphe Crespin.

M. René Janssens est un peintre de réputation faite. Il a conquis la notoriété par l'expression d'intimité émue, presque pieuse, qu'il a su donner à des évocations savantes, méticuleuses, de coins de vieilles villes et d'intérieurs ensommeillés. Il peignit à Anvers, au Musée Plantin quelques toiles tout à fait remarquables. Un travail un peu trop scrupuleux, une facture trop soignée, avaient fait tomber, en ces dernières années, M. Janssens dans une expression trop froide, trop sèche. Ses intérieurs manquaient d'atmosphère, la matière de vibration. Cela s'était constaté surtout dans des toiles rapportées l'an dernier d'Auvergne. La nouvelle exposition a montré l'artiste guéri de ces défauts. Il peint maintenant plus onctueusement ; les choses, fixées en une matière plus forte avec non moins de précision que naguère, ont un rayonnement de volupté, notamment dans deux toiles peintes dans la maison de Gœthe à Francfort, et dans une autre : *A l'Ouvrage*, qu'anime une jolie figure de femme.

Le peintre savant du recueillement a retrouvé un peu du frais instinct des petits maîtres hollandais.

C'est par ce rayonnement de volupté émanant des choses retrouvé par M. Janssens que se recommande M. Hermann Courtens, un tout jeune, fils du grand paysagiste flamand. Flamand, M. Hermann Courtens l'est intensément. Sa peinture est solide, et sa vision s'éblouit devant les plus humbles choses. Il peint des intérieurs de chaumières, d'hôpitaux, il se complaît au spectacle des plus tristes aspects et des plus tristes êtres ; et en tout, dans les murs lépreux, dans les hardes lamentables, il perçoit des fêtes de couleur somptueuse dont il pare une matière savamment, patiemment étudiée, à la fois rude et veloutée, et toujours pénétrée de lumière, d'une lumière qui semble surgir des choses elles-mêmes. Il manque encore à M. Hermann Courtens la faculté de rendre la variété infinie de consistance de la matière qu'il aime. Mais sa vision forte, grave et opulente en fait, dès à présent un artiste de personnalité très affirmée.

❧

L'exposition de la Société royale des aquarellistes vient de fermer ses portes. Elle n'a rien révélé de bien nouveau. Ce sont toujours les mêmes exposants. Il faut citer cependant le prestigieux envoi de La Touche, ceux des Anglais Bartlett et Robinson, l'admirable *Petite fille en bleu* de Jakobd Smits, les pages solennelles de Delaunois, les marines de Marcette, et des fleurs et des figures d'un coloriste délicat : M. Albert Pinot.

❧

Une autre exposition intéressante : celle de l'*Art au Foyer*. Il s'agit d'une société qui s'est donné pour tâche de servir d'intermédiaire entre les nombreuses femmes qui cultivent les arts appliqués, et le public.

Et, en un premier Salon, on nous a montré des broderies, des bois décorés, des cuirs et des métaux repoussés, des peintures sur porcelaine.

Tout cela dénotant beaucoup de goût, une ingénieuse application des styles, et une heureuse absence de cette excentricité qui a marqué chez nous les débuts du mouvement d'art décoratif.

On a pu se rendre compte du bel ensemble d'efforts consacrés en ce moment aux arts appliqués.

G. [illegible]

ÉTATS-UNIS

Depuis vingt-cinq ans l'art aux États-Unis a fait un progrès énorme.

Le premier siècle de notre existence nationale fut consacré forcément à la conquête du pays que nous habitons et à la lutte pour la vie.

Comme l'art est la fleur de la civilisation, il était nécessaire que nos ancêtres établissent bien cette civilisation, en semant le blé pour avoir le pain quotidien, avant de cultiver le jardin qui donnerait les fleurs d'art.

Pendant l'Exposition centenaire de 1876, à Philadelphia, le peuple de notre vaste pays a vu pour la première fois la splendeur de ces fleurs d'art, qui furent envoyées chez nous par les artistes de l'Ancien Monde.

Nos bonnes gens étaient ravis ; ils sont revenus chez eux en disant : « Il faudrait que nous puissions posséder ce merveilles ; nous pouvons les créer nous-mêmes ici. » C'était le grand moment de notre éveil à la beauté de l'art, qui fut suivi de ce long exode de nos jeunes gens vers Paris « pour étudier l'art ». *The World's Fair* de Chicago, en 1893, a montré le résultat de leurs efforts.



LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE A WASHINGTON

Cette Exposition a fait pour l'Ouest ce que celle de Philadelphia a fait pour l'Est : l'éveil du peuple à la beauté de l'art.

Avant cette époque, nous avons eu quelques grands artistes, même quelques écoles d'art ; maintenant nous sommes au début d'un art national qui me semble digne de l'attention de la France.

Non seulement New-York, Boston, Philadelphia et Pittsburgh ont leurs Salons annuels, mais toutes nos villes ont leurs expositions, leurs musées d'art, et dans nos écoles communales, partout, nos enfants peuvent étudier les *handicrafts*, qui ont toujours été la base d'un grand mouvement artistique.

Toute la force et l'enthousiasme qu autrefois nous avons déployés à exploiter notre sol et ses richesses, nous les mettons aujourd'hui à faire croître l'art. Si nous sommes ignorants, nous étudierons ; si nous n'avons pas le génie, nos enfants le posséderont !... Notre peuple le veut, il a soif de beauté, il la demande, et les dieux la donnent toujours à ceux qui se passionnent pour les belles choses.

Prenez, comme exemple de notre progrès, la ville de Washington, la capitale des États-Unis. Depuis dix ans notre peuple a décidé que cette ville serait belle !... Heureusement, le plan a été fait par un Français admirablement doué, le major L'Enfant. Toutes les rues sont grandes et bien dessinées, bordées d'arbres magnifiques. De sorte que tout le monde dit que Washington est un petit Paris. Seulement, tant de maisons sont laides, sont pauvres, mais cela se modifiera facilement, avec le temps.

Les États-Unis n'ont jamais eu une École nationale des Beaux-Arts : notre gouvernement ne s'occupe pas de telles choses ; mais, comme la ville de Washington appartient à la nation, aussitôt que le peuple veut l'embellir, le gouvernement, par la voix du Congrès, est obligé de s'exécuter ; et depuis le jour où nous avons voulu entrer dans le domaine du beau, nous avons dépensé des millions pour embellir cette ville, au moyen de parcs magnifiques et de monuments publics qui rivalisent avec les plus somptueux de l'Ancien Monde. Ainsi la Bibliothèque Nationale est un édifice splendide.

Finie depuis quelques années, les décorations de l'intérieur sont trop surchargées d'or. Il y a trop de richesse, trop d'éclat ; les grandes fautes de la jeunesse s'y étalent partout ; ainsi les peintures sont des tableaux au lieu d'être des décorations murales.

Aujourd'hui nos artistes peuvent faire beaucoup mieux, parce qu'ils ont avancé, depuis cinq ans, « en sautant ». Le grand édifice affecté au Musée national ethnologique, historique et scientifique, qui est sur le point d'être fini, montrera un progrès énorme dans les arts décoratifs.

Depuis six ans, il y avait un comité, composé de nos plus grands artistes, pour créer « un nouveau Washington ». Leurs dessins ont déjà été soumis au Congrès, et la nation entière s'intéresse à l'embellissement de sa capitale. Quand ces plans seront réalisés, nous posséderons une des plus belles villes du monde !...

Pour la première fois depuis la fondation de Washington, il y a eu cette année une Exposition *nationale* des beaux-arts. Le succès fut tel qu'il nous donna le désir de fonder dans notre capitale un grand Salon *international* à l'instar des Salons de Paris. Cette Exposition n'était pas protégée par le gouvernement. Elle était dirigée par des personnes privées. Des hommes riches ont donné le montant des prix et le *Corcoran Gallery* (1) a acheté plusieurs tableaux,

(1) Un grand musée d'art donné à la ville de Washington par Corcoran.

notamment un par Winslow Homer, notre plus puissant peintre de scènes maritimes.

Dans son œuvre on trouve l'impression du silence, de la solitude et aussi de la majesté, qui sont l'âme de l'Océan sauvage.

Mais peut-être que le plus important événement pour le développement de l'art chez nous est l'établissement, à Washington, d'un Musée national des Beaux-Arts.

Quand l'Institut Smithsonian fut fondé, en 1846, notre Congrès lui céda le droit d'être le gardien de toutes les œuvres d'art données à la nation.

Depuis ce moment-là jusqu'en 1903, époque où Mme Lane Johnston légua tous ses tableaux au *Musée national*, personne n'avait pensé au Smithsonian comme Musée d'art.

Alors le président Roosevelt demanda au Congrès d'accepter le legs de Mme Johnston et d'examiner la constitution du Smithsonian pour prouver qu'il y avait un *Musée national*.

Tout le monde s'y intéressa, et, aussitôt que notre Congrès eut déclaré l'existence d'un Musée national des Beaux-Arts, les dons commencèrent à arriver.

Comme les choses vont vite chez nous, il y a déjà trop de belles choses pour remplir les salles réservées dans l'Institut Smithsonian, et le Corcoran Gallery a offert de les garder jusqu'au moment où nous aurons un édifice spécial pour ces objets d'art.

M. Charles L. Freer, de Michigan, a promis *deux millions cinq cent mille francs* pour ériger un bâtiment destiné à contenir la collection superbe de Whistler qu'il donnera ! M. William J. Evans, de New-York, a envoyé cinquante tableaux, faits par nos plus grands artistes américains, Inness, Wyant, Winslow Homer, John La Farge, etc.

Heureusement nous possédons en Amérique plusieurs œuvres splendides de Millet, Corot, Rousseau et tous « les hommes de 1830 », de même que beaucoup de tableaux par Claude Monet et autres grands peintres contemporains. Ainsi nous pouvons avoir à Washington une collection moderne qui sera la rivale des collections les plus illustres d'Europe.

Nous espérons que votre grand maître Auguste Rodin fera quelque chose de particulier pour ce nouveau Palais des Beaux-Arts.

Depuis bien des années, le vieux monde nous a reproché notre soif de l'argent. Mais il faut posséder ce vil métal pour acheter les grandes œuvres d'art. Maintenant que nous avons les richesses et aussi le désir de ces belles choses, nous les posséderons. Nous sommes jeunes, nous ferons, sans doute, beaucoup de fautes, — le goût nous manquera souvent ; — mais notre mère, le vieux monde, nous enseignera : surtout la France, qui reste toujours la capitale de l'art moderne, et à laquelle nous devons beaucoup de notre inspiration, de notre amour du beau.

Dans notre prochain article, nous parlerons de l'état actuel de l'art à New-York et de l'Exposition annuelle en cette ville.

A. SEATON-SCHMIDT.

HOLLANDE

COMME, en Hollande, il n'y a jamais d'expositions importantes de sculpture, je crois bien faire en disant quelques mots de nos œuvres de ce genre, à propos de la statue du stadhouder Frédéric-Henri, offerte à notre reine par l'empereur d'Allemagne, en décembre dernier.

Nos sculpteurs ne sont pas nombreux. Bart van Hove, Minea Bosch-Reitz, van Wijk et Dupuis, voilà les seuls qui font de la sculpture plus ou moins grande. Après eux nous avons Mendes Da Costa, Zijl et Altorf, qui font de l'art décoratif et appliqué, avec beaucoup de talent.

C'est à peu près tout, dans le pays qui produisit il y a deux siècles E. A. Johannes Verhulst, un artiste à qui l'on vient de rendre l'hommage qu'il mérite, dans la forme d'un beau volume publié avec grand soin par la maison Nijhoff.

Ce Verhulst, demeuré presque inconnu, est, en sculpture, un digne émule de Frans Hals, vraiment de grande envergure, quoiqu'il se soit borné à faire des monuments funéraires. Mais ses masques, ses bustes, sont d'un traitement large et senti, délicat et puissant, du plus grand mérite.

Quand on voit ses œuvres, on se demande pourquoi, lorsque la Belgique possède un Meunier, van der Stappen Lambeaux, et tant d'autres artistes excellents, notre pays, si limitrophe, compte à peine une demi-douzaine de sculpteurs....

La passion des monuments qui occupe l'empereur d'Allemagne est bien connue. Comme Hohenzollern, il a une grande vénération pour la maison d'Orange, avec laquelle il a des attaches lointaines. C'est ainsi que l'idée lui est venue d'offrir à notre souveraine une effigie de Frédéric-Henri, leur glorieux ancêtre commun.

Malheureusement cette statue, œuvre de quelque artiste allemand, est pitoyablement placée, devant l'escalier monumental de la Maison du Bois, et vraiment peu louable.

Ce prince d'Orange, tout capitaine qu'il fut, était un homme distingué ; ici il est représenté sous l'aspect d'un reître, d'un soudard, d'un condottiere quelconque, au flambard fatigué, en une attitude pleine de morgue vulgaire, fort éloignée de la noblesse qu'exige l'histoire.

En plus, cette statue rompt l'harmonie de la partie centrale du Palais du Bois, la seule partie demeurée intacte (les ailes ayant été ajoutées plus tard) de l'œuvre du grand architecte van Campen.

Du reste, la résidence royale compte peu de monuments ayant quelque mérite ! En face du Palais, le Taciturne, assez bon groupe équestre, dû au comte de Nieuwerkerke, l'ex intendant des Beaux-Arts de Napoléon III, ne fait pas trop mauvaise figure.

Le même prince d'Orange, au Glein, par Royer, n'est pas remarquable, mais néanmoins mille fois mieux que le roi Guillaume Ier par Georg, flanqué de quatre figures allégoriques d'un style académique de la pire époque. Et c'est à peu près tout, avec la statue de Spinosa dans un quartier perdu, celui-là même où vécut pendant des années le doux philosophe si humain. Le grand penseur est assis dans son fauteuil, la tête inclinée, songeant d'une façon tout à fait naturelle. Tout l'ensemble est joliment modelé, de bon goût. Cette œuvre fut exécutée par un Gantois.

On voit que La Haye est bien pauvre en statues. Est-ce pénurie de sculpteurs ou manque d'enthousiasme pour cet art? Je l'ignore, mais il est certain qu'en général rien

n'encourage nos artistes, ni l'État, ni les particuliers, en notre pays où, il y a une dizaine d'années, un simple et chaste petit bois sculpté par George Minne indigna tellement la police des mœurs que celle-ci contraignit le propriétaire à retirer de sa montre le pauvre garçonnet agenouillé !

Tout récemment, le sculpteur Toon Dupuis ayant placé à front de route, dans son jardin, l'*Enfant à la gre*-[illegible] l fut obligé de l'enlever, tellement cet innocent gamin offusquait la pruderie des passants, parmi lesquels il y en eut même qui tentèrent de jeter bas son *Terrassier*, placé devant son habitation. Ces faits prouvent que nous sommes bien loin de l'Italie, de Paris, et même de Bruxelles !

« Doux pays ! » peut-on dire parfois aussi de la Hollande, car non seulement le sentiment de l'art n'y est pas populaire, mais, comme je le disais plus haut, l'État ni les lois ne protègent en rien les artistes.

Cette liberté absolue mène à des abus qui peuvent sembler étranges à une époque de haute culture intellectuelle et de civilisation parfois raffinée. Il y a, par exemple, de « grands » marchands, très connus du pays tout entier, qui ne se font aucun scrupule de placer de *fausses signatures* d'aquafortistes très connus sur des estampes qu'ils publient.

Le fait est courant ; à toutes les devantures de boutiques « d'art » on peut voir de soi-disant épreuves d'artiste, *signées*, qui portent simplement une estampille, une espèce de gravure en fac-similé de crayon, imitant l'autographe du graveur, en guise de véritable signature.

Ces épreuves sont bien loin d'être « approuvées » par l'artiste. Mais qu'y faire ? Si le fac-similé était *écrit* il y aurait lieu de poursuivre, pour fausse signature ; imprimé, tel qu'il l'est, le graveur ne peut pas réclamer, cette « marque » étant assimilée aux marques de fabrique par la loi néerlandaise, — et, la signature des artistes n'étant généralement pas « déposée », comme celle de certains grands industriels, tout est permis.

Aussi, un mouvement très prononcé existe-t-il en Hollande, surtout parmi les écrivains, en faveur de droits d'auteurs légaux, de protection efficace contre de semblables fraudes, aussi bien qu'à l'égard de la reproduction d'œuvres musicales, et de la trop grande liberté de traduction d'œuvres littéraires.

Un curieux exemple de la parfaite anarchie à laquelle aboutit une liberté qui ne respecte aucun droit d'auteur (« la plus légitime mais la moins légale des propriétés », a dit de Goncourt) est ce qui suit :

Naguère, un aquafortiste connu et de mérite interprétait un tableau d'un de nos plus grands peintres. Cette gravure appartient à un « éditeur d'art » plus épris de lucre que d'honneur.

On m'a raconté qu'après avoir publié un grand nombre d'épreuves en noir de cette planche, il lui vint à l'esprit que, la gravure en couleurs étant à la mode, il pourrait faire de ce cuivre un tirage de ce genre. Alors un autre aquafortiste, employé par ce marchand, fut chargé d'exécuter les planches en aquateinte, nécessaires à ce travail ; un imprimeur l'aida, et contribua à produire des résultats curieux au point de vue de l'exécution.

De telles manipulations ont toujours eu lieu partout, mais en cachette. En Hollande, tout cela se passe au grand jour et n'est nullement punissable.

Il y a quelque temps, la presse s'est beaucoup occupée de la vente d'une partie de la Collection-Six, à Amsterdam. On sait qu'il s'agissait en premier lieu de *la Laitière* de Vermeer de Delft. Cette merveille était mise en vente avec un certain nombre de tableaux de second ordre. Pour la somme de sept cent mille florins (un million et demi de francs) on pouvait acquérir ces toiles. La Société « Rembrandt », qui réunit des fonds destinés à des acquisitions d'œuvres d'art de valeur, offrit deux cent mille florins. Restaient cinq cent mille à trouver. Si l'État donnait ceux-ci, toutes ces œuvres resteraient en Hollande. Des polémiques violentes s'engagèrent ; mais, en fin de compte, récemment la Chambre a voté le million de francs destiné à acquérir *la Laitière*, la somme donnée par la Société Rembrandt suffisant amplement à payer les autres tableaux. Le prix demeure excessif, dans un pays où l'on ne dépense jamais rien pour l'art, et lorsque l'on considère que *la Laitière* passait de collection en collection, au XVIIIe siècle, pour quelques centaines de florins.

Mais M. Pierpont Morgan n'a-t-il pas offert au Dr Bredius deux millions de bénéfice, si celui-ci voulait lui revendre son beau Rembrandt *David et Paul* ? Pour la Hollande, c'est un honneur que cette toile aille au Musée d'Amsterdam ; et pour ses artistes une joie durable, car cette *Laitière* est une des plus belles pages de ce maître exquis, au talent vigoureux, délicat et puissant tout à la fois.

Et lorsque l'on dépense tant de millions pour la Guerre, le fait d'avoir voté une somme pour l'Art prouve un progrès mental digne d'être souligné.

ZILCKEN.

ITALIE

La ville de Naples, les critiques, les journalistes de la péninsule, ont été grandement émus ces derniers temps par une proposition déposée sur le bureau de la Chambre tendant à la démolition d'une église napolitaine du XVIIe siècle. C'est l'église de la Croix de Lucques (della Croce di Lucca), élevée en pleine ville, dans la partie la plus populeuse de l'ancienne et grouillante métropole. Le petit temple baroque a été voué à la mort, qui, tôt ou tard, certainement l'atteindra, par les cliniques bâties à côté. On pourrait se demander pourquoi des médecins modernes ont élevé leur hôpital dans un quartier populeux d'une ville où la population est entassée et manque d'air comme dans aucune autre ville. L'hygiène moderne a des lois que les médecins de Naples ont voulu ignorer jusqu'ici. Cependant c'est au nom des lois de l'hygiène qu'ils ont fait démolir le vieux couvent qui soutenait la petite église et qu'ils demandent au gouvernement l'autorisation d'accomplir le reste de leur œuvre de démolition.

Quoique les polémiques des artistes et les demandes d'interpellation au Parlement soient venues momentanément à son secours, le sort de l'église de la Croix de Lucques semble bien décidé. C'est une question de temps.

Naples ne perdra pas seulement un de ses plus beaux

monuments, mais, avec le petit temple baroque, un souvenir historique et une des œuvres les plus charmantes de son architecture de « décadence » disparaîtrait sans aucune autre raison que celle du plus fort qui le veut. La petite église est une sorte de document architectural de cette étrange période d'hésitation esthétique qui suivit dans toute l'Italie les dernières éclosions de la Renaissance et qui devait aboutir à tous les élans effrénés et incalculables de l'orgie baroque. Quelque amour ou quelque haine qu'on porte à ce « style baroque », dont le nom assez vite et peut-être non sans quelque injustice, est devenu synonyme de goût déplorable, désordonné et superficiel, on ne peut, à Naples, ne point tenir compte que l'architecture religieuse dominante la plus répandue, la plus honorée, est dans ce style. La phalange de dominateurs si divers qui ont possédé la ville courtisane n'a pas pu y transporter les grands rythmes de pierre qui firent la gloire du moyen âge architectural et religieux ombrien ou toscan ou même romain. Naples a été presque toujours aux soldats. Je ne crois pas qu'il y ait dans ses murs une église digne, dans son genre particulier, d'être comparée à la beauté mâle de ce superbe *Maschio Angioino*, auquel les longs et intelligents soins de M. Avena, inspecteur des monuments, ont redonné récemment l'ancien éclat. Mais surtout il ne faut pas alourdir de plus en plus le manteau du dédain sur un style qui peut profondément déplaire, comme profondément il me déplaît, mais qui, en somme, ne cesse pas d'être un « style », c'est-à-dire une manifestation collective régie par une volonté générale, par une idée fondamentale, par une particulière vision de l'interprétation artistique de la nature, répondant à un moment donné de l'histoire esthétique commune.

Je crois que le Baroque et notre Art nouveau sont deux convulsions *identiques* de l'Art post-Renaissance, qui n'a pas encore trouvé d'ailleurs sa nouvelle ordonnance, le « style » de sa nouvelle définition, la définition de la nouvelle Renaissance de l'Art que nous attendons et que nous verrons peut-être.

Compris de la sorte, le Baroque ne mérite pas le dédain. Il répond à un moment de transition, à une recherche. C'est une pause dans l'histoire de l'esthétique méditerranéenne, une pause d'ailleurs pleine de mouvement, péchant par excès même de mouvement. L'église de la Croix de Lucques représente assez distinctement une sorte de transition entre une affirmation (celle de la Renaissance, par trop impérieuse et dont le succès, si on pense à l'architecture du XVIe siècle, a été sans doute bien supérieur à ses droits réels à la gloire !) et une recherche, une « volonté de puissance » qui ne fut point heureuse. L'église de la Croix de Lucques fut édifiée pendant la première moitié du XVIIe siècle. Son plafond à caissons de bois peint et doré, très sévère, la solennité droite et simple de ses colonnes enrichies d'une décoration florale d'un goût assez sobre, ses arcades assez justes de proportions pour ne point déranger l'harmonie tranquille de l'ensemble, tous ses éléments décoratifs très bien groupés et enrichis, un siècle après sa construction, par la fantaisie non entièrement malheureuse du Napolitain Sanfelice, composent une atmosphère de calme et de recueillement religieux que, ainsi qu'il a été noté, on chercherait en vain dans les innombrables églises napolitaines, où le baroque s'épanouit avec une insolence sans frein.

⁂

En attendant les expositions de chaque année, qui montreront les résultats des efforts artistiques ou simplement commerciaux du travail des jeunes artistes, Rome se réjouit de reprendre les deux bustes du cardinal Borghèse, dus au ciseau du Bernin. La capitale nominale de l'Italie doit la rentrée de ce petit trésor à un geste généreux de Venise. Les deux bustes furent achetés par le gouvernement pour 10 000 francs, il y a une dizaine d'années avant que le merveilleux héritage d'art des Borghèse tombât dans les mains anonymes et souvent profanatrices du gouvernement qui les envoya enrichir les collections de Venise. En échange de trois œuvres qui l'intéressaient de très près : un portrait de Lorenzo Lotti, une *Lamentation* de Jacopo Bassano et le *Calvaire* de Pier Maria Pennacchi, la ville de Venise a rendu à Rome l'œuvre double du Bernin.

On connaît l'histoire de ces portraits du grand cardinal neveu de Pie V, qui éleva la célèbre villa et fonda le Musée que le gouvernement italien a acheté et profané en le débaptisant et en lui donnant le nom du roi Humbert. Baldinucci, le premier biographe du Bernin, nous donne des détails précis. Une tache découverte dans le marbre sur le front du cardinal décida l'artiste à copier le buste achevé. Il le fit en quinze jours et quinze nuits. Et, contrairement à ce qu'on s'est plu à répéter, la copie est plus profonde et plus belle que le premier exemplaire, car la rudesse de la figure du grand prélat, qu'on retrouve dans le portrait que l'artiste fit d'après nature, est admirablement atténuée dans la copie, où le sculpteur ajouta un élément de pensée, un voile vague de rêve pensif, qui rend le buste sinon plus beau, certes plus émouvant.

Le Bernin, dernière violence effrénée de la Renaissance, a dans ses marbres des qualités de passion, de sentiment exaspéré et véhément décoratif, qui nous font comprendre un peu son temps. Il œuvrait lorsque la musique, quittant le Temple et les voix de la passion céleste, liturgique et symphonique, créait le drame musical, trouvait son expression *profane*, commençait à exalter la passion terrestre, le « cœur humain de l'Homme », ouvrant la marche glorieuse d'un genre d'art qui tend de plus en plus à l'expression de l'Homme dans toute la plénitude de ses passions. Le Bernin, en sculpture, suivit cette tendance, chercha et exprima cette plénitude, et il reste comme l'artiste plastique le plus grand et le plus représentatif d'un temps qui n'est pas seulement de transition et bien moins de décadence, ainsi qu'on l'a prétendu.

Rome se réjouit d'avoir ces deux œuvres intéressantes dans le cadre où elles figurèrent dès leur naissance.

MÉMENTO DES HOMMES, DES CHOSES ET DES PUBLICATIONS D'ART. — Une nouvelle publication d'art d'un très grand intérêt est celle de la revue siennoise *Vita d'Arte*. Cette revue, qui publie des articles d'esthétique très soignés et ornés par de nombreuses illustrations admirablement reproduites, présente à son public des problèmes et des renseignements d'art ancien et d'art moderne avec un esprit de parfaite indépendance. *Vita d'Arte* comble une lacune qui, dans la presse italienne, était, jusqu'ici, bien regrettable.

— A Padoue, la commission provinciale pour la conservation des monuments a décidé de restaurer les peintures de la célèbre « Salle de la Raison ».

— On continue, au Musée Vatican, les travaux de la nouvelle Pinacothèque. Il y aura surtout, très bien disposées, quatre grandes salles destinées aux artistes du XIVe siècle, à ceux du XVe, à ceux de l'École ombrienne, et enfin la quatrième sera consacrée à Raphaël.

— Le *Giornale d'Italia* s'est livré à une enquête très sérieuse au sujet du Palais Strozzi, à Florence, qui vient d'être laissé au gouvernement par le dernier propriétaire, le sénateur Strozzi, mort il y a quelques mois. Le gouvernement n'est pas encore décidé à accepter ce legs, et on craint que des étrangers exproprient le célèbre Palais en vertu d'un crédit qui pèse sur lui.

RICCIOTTO CANUDO.

ORIENT

Esthétique d'Art des Levantins.

En considérant le chemin parcouru par les arts plastiques depuis 1883, à Constantinople ; en constatant, surtout, les progrès surprenants des Osmanlis dans la peinture et la sculpture, réalisés, en moins de vingt-cinq années, avec une rapidité stupéfiante, unique, peut-être, dans l'histoire de l'Art, on se demande vraiment pour quelles causes des tentatives, comme celles des Salons de Stamboul, — si bien faites pour mettre en évidence des talents ignorés, et encourager des efforts incontestables, — avortent, sans raison apparente, du moins, et n'amènent d'autre résultat que celui de faire croire, à l'étranger, à l'absence totale d'un mouvement artistique en Orient.

Dans ma dernière causerie, j'ai fait voir combien préjudiciable à ce renouveau esthétique était l'ignorance presque générale du peuple turc en matière d'art. C'est là une éducation entièrement à faire.

Certes, si cette ignorance nuit à l'épanouissement de l'art osmanli, le critérium artistique des Levantins est loin, aussi, d'être étranger à son éclosion.

On sait que « Levantins » sont dénommés les Européens — Français, Italiens, Espagnols, Allemands, Anglais — ayant depuis trois générations, au moins, fait souche en Orient.

De par son éducation, son instruction, ses relations avec l'Europe, le Levantin aurait dû être l'initiateur de l'Ottoman dans l'art du Beau. Il n'en est rien.

Son critérium artistique, qui, malheureusement, est aussi celui des Grecs et des Arméniens de la Turquie, se compose d'une esthétique double dont deux partis pris, aux antipodes l'un de l'autre, résument la formule : un snobisme béat pour tout art étranger, un souverain mépris pour tout art local. Tandis que, d'une part, il s'évertue à applaudir, à prôner, à magnifier tous les artistes, sans exception, venus du dehors, d'autre part, le Levantin s'épuise à décourager, à humilier, à persifler tous les artistes du pays, — peintres, musiciens, poètes, — qu'il englobe dans la férocité de son dédain.

Il n'aura jamais cure de mettre en évidence un talent indigène, — quelque génial qu'il puisse être, — mais il se glorifiera d'avoir découvert du génie à tous les artistes de passage, même à ceux, surtout à ceux qui manquent de talent. Le moindre acteur, instrumentiste ou peintre arrivant de Paris, de Berlin ou de Vienne est reçu à bras ouverts, couvert de lauriers et payé, souvent, au delà de ses espérances, parfois bien au-dessus de son mérite. Gare à ce pauvre diable, pourtant, si, attiré par une perspective alléchante, il prolonge son séjour dans le pays, ou si, pour son malheur, il se fixe à Constantinople. Il ne tarde guère à perdre, en même temps que son crédit artistique, toutes ses illusions. Au bout de quelques mois, il est ce que nous appelons, communément, « brûlé » ; il se voit honni par ceux-là mêmes qui l'avaient élevé aux nues ; il n'a plus de talent, aucun talent, car, s'il avait du talent, il n'habiterait pas la Turquie.

Pour ces esthètes de l'Orient, admirer quelqu'un c'est reconnaître sa supériorité. Or, comme ils n'admettent pas que chez eux il y ait supérieur à eux, ils ont décrété que les véritables artistes résident à l'étranger et que le pays du Beau ne commence qu'au delà de la frontière turque.

En matière d'art, il n'existe pas, je crois, sur toute la surface du globe, des êtres d'une plus arrogante superficialité et d'une suffisance plus révoltante que les Levantins. Il faut les entendre parler de peinture, de théâtre, de musique, trancher d'un mot les questions les plus ardues, juger d'un haussement d'épaules des vies entières consacrées au labeur. Quoique très intelligents, ils ne veulent pas, ils ne peuvent pas admettre que Constantinople ait donné le jour à un homme de talent, et ils ne s'inclineront devant la supériorité d'un compatriote qu'après qu'une grande capitale européenne en aura consacré la réputation. Oh ! alors ! C'est à qui criera le plus fort qu'il avait, le premier, pressenti, deviné, découvert le phénix. Je pourrais citer cent exemples à l'appui de mon dire : souvenirs d'autrefois et souvenirs de mon dernier voyage. Mais la place m'est mesurée et je dois, bien à regret, passer outre ces souvenirs qui sont aussi amusants que de très piquantes anecdotes.

On comprend, cependant, combien ce parti pris peut être néfaste aux arts.

Ce qui étonne beaucoup, c'est de voir les Grecs le partager entièrement, les Grecs, presque tous artistes dans l'âme, qui, chez eux, à deux pas de la Turquie, mettent un orgueil chevaleresque à « pousser » les compatriotes ayant des aptitudes artistiques.

Qu'est-ce qui les inspire? Ayant le sentiment de leur passé glorieux et le souvenir qu'avec leurs arts — autant et plus qu avec leurs armes — ils ont conquis le monde, veulent-ils, jalousement, garder pour la mère patrie leurs élans enthousiastes et leur idéal de beauté? Peut être bien. En tout cas, le mot d'ordre est tacite et l'égoïsme inconscient. En analysant cette inconscience, on trouve tout au fond la vague appréhension d'une rivalité, une de ces rivalités que les Grecs craignent le plus : l'antagonisme artistique. Aider un talent à se produire en Turquie, n'est-ce pas soustraire des forces à leur pays en marche vers de nouvelles apothéoses ? Tel est leur sentiment. Et cependant, ainsi que de la discussion jaillit la lumière, ainsi de la rivalité jaillit l'émulation, ce tremplin des lettres, des sciences et des arts.

Il est même poussé si loin, ce sentiment, qu'aussitôt que quelque talent se révèle à Stamboul, le premier souci de ses compatriotes est de l'envoyer à Athènes. C'est ainsi qu'une femme-peintre de beaucoup de talent, Mlle Thalia Florès, a quitté la Turquie pour s'établir en Grèce. Ainsi également qu'un ancien élève des Beaux-Arts de Constantinople, le peintre Alectoridès, dont les débuts, au deuxième Salon, furent sensationnels, a, pour toujours, semble-t-il, quitté la ville de ses premiers succès.

Il n'est fait de grâce qu aux talents littéraires qui, en dehors de tout élément étranger, s'épanouissent dans leur propre Société du Phanar et de Pérà et dont le Patriarcat et le Syllogue littéraire grec sont les centres. Ces écrivains continuent la tradition de l'« École de Constantinople » qui a laissé de grands noms aux lettres grecques et dont l'Hellas moderne s'enorgueillit à bon droit.

Croirait-on que — grâce à cet engouement pour l'art étranger, à ce dédain pour l'art local — les portraits mêmes sont presque tous exécutés par des peintres européens? Ainsi, l'exemple est typique du richissime banquier grec qui, voulant avoir le portrait de sa femme, fit venir exprès un artiste de Paris. Le portrait fut payé 15 000 francs. Le financier ne voulut jamais le faire exécuter par un peintre du pays qui l'eût, sans doute, aussi bien réussi

et ne l'eût fait payer que moitié moins cher. Mais voilà. Le banquier n'a d'abord estimé la valeur de la toile qu'en raison directe de l'argent déboursé ; il a cru ensuite faire œuvre de patriote, — parce que, protéger les arts en Turquie, c'est travailler au détriment de la Grèce artistique !

Quant aux membres des colonies étrangères, si leur indifférence pour tout ce qui touche l'art oriental s'explique jusqu'à un certain point, elle n'en porte pas moins grave dommage à l'essor artistique de la Turquie. Les yeux fixés, avec raison, sur leur pays d'origine, ces exilés ont, cependant, le tort presque général de ne s'occuper d'une manifestation artistique qu'en tant qu'elle intéresse leurs nationaux. Cette désunion entre eux lorsqu'il s'agit de l'art européen se transforme en une apathie plénière lorsqu'il s'agit de l'art turc.

Il est, sans doute, parmi les membres de ces colonies comme il en est parmi les Levantins, les Grecs et les Arméniens, des esprits ouverts à tous les progrès et bien imbus de cette pensée que l'art n'a pas de patrie. Mais combien rares, ces esprits ! Leur nombre très restreint ne suffirait guère à lancer une idée, à la réaliser, à lui assurer, surtout, l'avenir.

Si grands, cependant, soient-ils, le mépris des Levantins, l'égoïsme des Grecs, l'indifférence des colonies étrangères sont plutôt les effets que les causes de l'ostracisme qui pèse sur les arts plastiques ottomans et qui puise sa source dans certains préjugés nationaux. Dans la causerie du mois prochain, nous allons les dévoiler et les combattre. Nous ferons clairement ressortir comment une mauvaise interprétation du Coran a, pendant des siècles, nui au développement artistique de la Turquie, et comment encore, aujourd'hui, cette mauvaise interprétation est la seule et véritable pierre d'achoppement à tout élan idéal vers l'Art et la Beauté.

ADOLPHE THALASSO.

SUISSE

A PART quelques expositions dites « de Noël » tenues dans diverses villes, c'est à Zurich que s'est concentré, dans ces derniers temps, tout le mouvement artistique suisse. La présence de quelques Mécènes intelligents et généreux, l'action quotidienne d'une critique d'art très attentive, l'émulation provoquée par la création du Musée national suisse et le renouveau architectural dû à l'influence du professeur Gull, tout cela contribue à faire de Zurich un centre artistique important, ce qu'elle n'était pas il y a une dizaine d'années encore. L'exposition permanente du Künstlerhaus (Maison des Artistes), très éclectique et largement ouverte aux envois du dehors, a eu la plus grande part dans ce résultat réjouissant.

L'exposition récente de quatre artistes de la Suisse romande, le peintre Ernest Bieler et les sculpteurs C.-A. Angst, J. Dunand et L. Gallet, a obtenu au Künstlerhaus un très vif et très légitime succès auprès de la critique, du public et du comité de la Fondation Gottfried Keller qui a fait là quelques intelligents achats pour la Confédération. Je ne reviens pas ici sur les œuvres exposées, dont j'ai eu l'occasion de parler à propos d'expositions précédentes, mais le succès de l'art très français des trois jeunes sculpteurs, élèves de Dampt, dans un milieu tel que Zurich, est un phénomène heureux qu'il fallait saluer au passage.

Le peintre F. Hodler, qui fut jadis, pour ses belles fresques de *la Retraite de Marignan*, destinées au Musée national, la bête noire des philistins zurichois, jouit maintenant dans cette même ville, d'une vogue considérable. La foule accourt à la Maison des Artistes pour contempler, admirer et même acheter à grand prix les douze ou quinze toiles — figures et paysages — que le maître bernois y a exposées à la fin de décembre. Dans le cas particulier, cet empressement est tout à fait justifié, car la grande toile de *l'Heure sacrée*, acquise par la Société des Beaux-Arts de Zurich, est une des œuvres les plus belles et les plus fortes que Hodler ait produites en ces dernières années. Ces quatre figures de femmes, assises sur l'herbe entre deux guirlandes de roses, ne sont pas remarquables seulement par la vigueur du dessin, la force de la structure, le parallélisme savant de la composition et le rythme calculé des attitudes et du mouvement. Elles révèlent encore une recherche de la beauté, trop rare chez cet artiste puissant, et dégagent une impression finale de sérénité harmonieuse, et presque de joie intime, que nous eussions à peine osé espérer de son pessimisme ancien. A ce titre, *l'Heure sacrée* marquera une date dans l'œuvre déjà énorme de Hodler, et restera une des pages les plus belles et les plus grandes de l'art suisse contemporain. Les Zurichois pourront être fiers de posséder dans leur nouveau Musée, dont l'emplacement est enfin fixé, une œuvre de cette envergure et de cette valeur.

Les paysages exposés par Hodler à Zurich — ceux surtout qu'il a rapportés de l'Engadine — sont aussi extrêmement remarqués, tant pour la fraîcheur fruste de l'impression que pour une subtilité de coloriste à laquelle le rude chef de l'école bernoise ne nous avait pas toujours habitués. Le *Sapin* dressant, sur une pente de montagne, sa masse puissante et solitaire, est un des morceaux de nature les plus caractéristiques de la manière de Hodler comme paysagiste. Il suffirait à lui seul à montrer la force de renouvellement qui est dans ce talent robuste et à dissiper les craintes de maniérisme et de rabâchage que pourraient inspirer certaines répliques assez médiocres comme celle qu'il nous donne à Zurich de son *Émotion*.

Mentionnons encore l'exposition des peintres et sculpteurs argoviens à Aarau, où l'on a remarqué les paysages de M. Max Burgmeier et de M. Ernest Bolens, et le délicat *Narcisse* du sculpteur Arnold Hünerwadel ; l'exposition des paysages lumineux et solides de M. Werner Lenz au Musée Jenisch à Vevey ; enfin, à Genève, l'exposition du paysagiste Charles Guigon (1807-1882) et de sa fille Mme Darier-Guigon, peintre de fleurs.

Parmi les publications artistiques que nous a apportées la fin de l'année, il faut signaler surtout le magnifique album des dessins et études de Max Ponti [illegible] publié par sa famille. Une émouvante étude de Maurice Baud, qui fut le maître et l'ami de Max Ponti, nous fait connaître les heureux dons de cet artiste de race et les belles promesses qu'une mort prématurée l'a seule empêché de tenir tout entières.

GASPARD VALLETTE.

Échos des Arts

M. Bénédite, qui est en même temps conservateur du Musée du Luxembourg et président de la Société des Peintres orientalistes français, a décidé d'envoyer en Algérie un certain nombre de toiles connues pour y commencer l'organisation d'un musée à Alger. Parmi ces toiles, on cite un important tableau de Dinet, le peintre de Bou-Sâada, et d'autres par MM. Lunois, Suréda, Chudant, Taupin et autres.

La destination est, cette fois, logique ; plus qu'au temps où l'administration expédiait, pour décorer la résidence de Tunis, *la Marche de Rakocsy* du bon sculpteur Ringel d'Illzach.

Se souvenant qu'il avait écrit une *Passion*, si merveilleusement déclamée par Mme Sarah-Bernhardt, le poète de jadis devenu fonctionnaire continue de s'intéresser aux choses d'art religieux ; et au musée de Cluny, dans la salle de la *Dame à la Licorne*, M. Edmond Haraucourt vient d'installer une vitrine qui constitue l'histoire du crucifix, depuis le VIe siècle jusqu'au XVIIIe. Les pièces qu'elle renferme permettent de suivre les différents aspects sous lesquels le Christ a été représenté au cours des siècles, iconographie de foi qui présente le plus vif intérêt.

Bien qu'il soit de date récente, le Musée Bonnat, construit par la ville de Bayonne pour loger l'admirable collection de tableaux, dessins et objets d'art formée par le grand peintre, devient insuffisant à contenir ses trésors actuels et ceux que M. Bonnat lui promet encore. Aussi la ville se voit-elle contrainte, dès maintenant, de songer à l'agrandir.

M. Planckaert, architecte à Limoges, qui obtint au concours la construction du Musée, a été mandé à Bayonne, pour dresser le projet d'une annexe comportant une ou deux grandes salles.

M. Bonnat, continuant sa généreuse initiative, a fait connaître son intention de garnir les nouvelles salles dès qu'elles lui seront livrées.

On parle beaucoup, dans le monde des Arts, de la *Coopérative Artistique*, fondée par quelques peintres de talent, et ayant à sa tête Roybet comme président d'honneur. Cette association amicale a surtout pour but, et il faut l'en féliciter de défendre les intérêts des artistes. Nous adressons à la nouvelle société nos félicitations et nos meilleurs souhaits de réussite. Expositions permanentes et renseignements, 3, rue Laffitte.

Nous rappelons que *l'Art et les Artistes* ouvre pour le *Théâtre aux champs* un Grand Concours international d'Affiches.

L'auteur du dessin primé recevra un prix de 500 francs offert par les directeurs du *Théâtre aux champs*.

Notre concours est ouvert du 15 février au 15 avril.

Pour plus de détails, voir notre numéro 34.

La *Société d'Art français*, présidée par M. d'Ardenne de Tizac et fondée pour montrer, par des expositions d'art ancien et moderne, la permanence de notre tradition artistique, donnera sa première manifestation au Cercle de la librairie, 117, boulevard Saint-Germain, du 3 au 23 février prochain. Elle comprendra une partie rétrospective organisée par J. Beltrand et consacrée à Constantin Guys, ainsi qu'une réunion d'œuvres contemporaines de P. Briaudeau, Bourdelle, Simon Bussy, L. Charlot, P. Deltombe, H. Déziré, H. Grosjean, Charles Guérin, T. Klingsor, Laprade, Le Beau, Eug. Martel, H. Ottmann, G. Prunier, J. Simon, L. Sue, P. Sordes, A. Urbain, etc.

Nous sommes acheteurs :

1° Au prix de 2 francs l'exemplaire, des numéros suivants :

Vie au Grand Air, 5, 126, 134.

Art et Artistes, 6, 7, 8, 10, 11.

2° Au prix de 1 franc l'exemplaire, des numéros suivants :

Vie au Grand Air, 1, 4, 33, 143. 180.

Femina, 5, 17, 22, 71.

Je Sais Tout, 1, 14.

Musica, 2, 5, 8, 11, 22, 50.

Fermes et Châteaux, 9.

Ces numéros doivent nous parvenir franco, 90, avenue des Champs-Élysées. Le montant en est expédié par retour du courrier.

Cette liste annule les précédentes.

Nécrologie. — On annonce la mort, à Paris, du peintre Charles Hermann-Léon. Il était né au Havre, le 22 juillet 1838, et était l'élève de Philippe Rousseau et de Fromentin. Ses études de chiens et ses scènes de chasse lui ont assuré dans l'art contemporain une place à peu près unique.

Hermann-Léon était, depuis 1897, chevalier de la Légion d'honneur.

Le mois dernier est mort à Paris M. Camille Groult, l'éminent collectionneur dont on connaissait la galerie merveilleuse d'œuvres du XVIIIe siècle français et anglais.

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, rue de Sévigné. — Exposition de la Vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle : livres, gravures, photographies, documents, etc.

Grand Palais. — Association syndicale de Peintres et Sculpteurs français. Huitième exposition jusqu'au 26 février.

Grand Palais. — Vingt-septième exposition de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, du 9 février au 8 mars.

Grand Palais. — Cinquième exposition de la Société des Peintres du Paris-Moderne, en février.

Galeries Bernheim jeune et Cie 15, rue Richepanse :
Le 3 février : *Lucien Simon.*
Le 17 février : *Van Dongen.*

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris. Exposition de la dernière œuvre de L. Alma Tadéma, *Caracalla and Geta* ; 175 et 176, New Bond Street, à Londres ; 299, Fifth Avenue, à New-York.
Tableaux des Écoles modernes française et hollandaise.

Chez Georges Petit, 8, rue de Sèze.

Grande Galerie :
4 au 17 février : *Arts réunis.*
18 février au 8 mars : *Aquarellistes français.*
9 au 12 mars : *Vente Cronier.*
13 mars au 9 avril : *Société nouvelle.*
22 janvier au 3 février : *Miniaturistes et Arts précieux.*
10 au 30 avril : *Pastellistes.*
1er au 12 mai : *Dannat.*
11 au 30 juin : *G. La Touche.*

Petite Galerie :
1er au 15 février : *Doigneau.*
16 au 29 février : *Bellanger-Adhémar.*
1er au 15 mars : *Henri Tenré.*
16 au 31 mars : *Frantz Charlet.*
1er au 15 avril : *Walter Gay.*
16 au 30 avril : *Henri Duhem.*
1er au 15 mai : *Cachoud.*

Nouvelle Galerie :
1er au 15 février : *Mary Kazack.*
16 au 29 février : *Boggs.*
16 au 31 mars : *Jaudia.*
1er au 15 avril : *Eugène Cadel.*
1er au 15 mai : *Dauphin.*

DÉPARTEMENTS

BORDEAUX. — Société des Amis des Arts. Cinquante-sixième exposition, du 1er février à fin mars. Pour renseignements, s'adresser à M. Gabriel Domergue, représentant de la Société, 16, boulevard de Magenta Paris.

CANNES. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts et d'Art industriel, jusqu'au 10 mars 1908.

LYON. — Société lyonnaise des Beaux-Arts, palais municipal, quai de Bondy, vingt et unième exposition annuelle.

NANTES. — Société des Amis des Arts. Dix-septième exposition, jusqu'au 15 mars 1908.

NICE. — Exposition de la Société des Beaux-Arts, en février 1908.

PAU. — Société des Amis des Arts. Quarante-quatrième exposition annuelle, jusqu'au 15 mai 1908, au Pavillon des Arts, place Royale.

ÉTRANGER

ATHÈNES. — Concours international pour l'érection d'une statue de Constantin Paléologue, à Athènes. Concours à deux degrés : 1° du 18 au 28 juin ; 2° du 23 au 28 octobre 1908. Envoi des maquettes à l'Académie de France, à Rome : 1° avant le 15 juin ; 2° avant le 20 octobre 1908.

BADEN-BADEN. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, au *Badener-Salon*, du 1er avril au 30 novembre. M. J. Th. Schall, directeur.

FLORENCE. — Troisième exposition des Beaux-Arts des artistes italiens, jusqu'au 30 juin 1908.

LONDRES. — Exposition franco-anglaise en 1908. — Section française de mai à novembre, avec section rétrospective. Envoi des ouvrages, à Paris, au Grand Palais, du 4 au 6 mars.

MONTE-CARLO. — Seizième exposition internationale des Beaux-Arts de la principauté de Monaco, jusqu'à avril 1908.

ROME. — Société des Amateurs des Beaux-Arts. Salle del Palazzo, Via Nationale. Exposition internationale, du 10 février au 15 juin 1908. Le président : Comte E. di San Martino ; le secrétaire : V. Moraldi.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts. Deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au 30 juin. Envoi des œuvres du 10 au 25 mars.

Bibliographie

LIVRES D'ART

La librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest et Cie, de Bruxelles, publie deux très intéressantes monographies de ***Quentin Metsys*** et de ***Thiéry Bouts***, dues aux plumes de MM. JEAN DE BOSSCHÈRE et ARNOLD GOFFIN. Elles ouvrent la série d'une suite d'études sur les grands artistes des Pays-Bas et leur apparition est signalée par la note suivante, très explicite et que nous sommes heureux d'insérer à cette place :

Depuis quelques années, l'étude de l'histoire de l'art tend à prendre une place de plus en plus importante dans les préoccupations du public intellectuel comme sur les programmes d'enseignement. Les universités ont institué des chaires d'esthétique ; les musées servent dorénavant d'illustration à des cours et conférences ; des facultés d'art et d'archéologie ont été organisées pour la formation des techniciens et la culture des beaux esprits. Des revues spéciales d'art paraissent dans tous les centres, et jamais on n'en a tant découpées ; des expositions d'art ancien et moderne ne se conçoivent plus que régies dans le choix et la disposition par des méthodes scientifiques, et jamais elles ne furent plus fidèlement visitées.

Ce renouveau devait forcément s'accompagner de la publication de monographies des maîtres de l'art. Les grands éditeurs internationaux de Paris, Londres, Leipzig et d'ailleurs en comprirent l'opportunité et ont lancé des collections de biogra-

phies critiques fort estimables. Il nous a paru néanmoins que ces séries, d'une part, n'évitaient pas assez le double emploi entre elles dans le choix des artistes traités et se reprenaient trop volontiers l'une à l'autre le même sujet d'étude et d'hommage ; que, d'autre part, elles manifestaient peut-être une condescendance un peu accentuée pour les artistes dont la gloire est banale et la carrière sans secrets, alors que tant de maîtres dont l'importance dans l'évolution artistique n'est pas moindre ne bénéficient jusqu'à présent que de gloses discrètes dans des mémoires lus par un public restreint et continuent à attendre l'offrande d'une étude synthétique. Ce sont ces redites qu'il nous conviendrait d'éviter et certains de ces oublis que nous voudrions réparer, en créant notre *Collection des grands artistes des Pays-Bas.* Il entre dans nos intentions de faire figurer dans cette galerie notamment certains anciens peintres, sculpteurs, architectes flamands, wallons et hollandais devant lesquels la renommée s'est arrêtée avec quelque distraction, ceux surtout au sujet desquels des questions se posent encore au lieu qu'elles soient vidées.

En ce sens nous inaugurons aujourd'hui notre collection par la publication de deux monographies de primitifs anversois et louvaniste : QUENTIN METSYS et THIÉRY BOUTS. Dans le courant de 1908, J. VERMEER DE DELFT, HANS MEMLING, LUCAS DE LEYDE et HUGO VAN DER GOES sortiront de presse, cependant que d'autres volumes sont en préparation.

La rédaction de ces monographies est et sera, dans chaque cas, confiée à des écrivains à ce désignés par leur compétence spéciale relativement à une époque ou un style, par leurs recherches antérieures en pareil domaine, de façon à procurer tous apaisements sur la valeur scientifique de ces éditions ; nous viserons néanmoins à ce que l'érudition s'y associe à un goût des idées générales, en sorte que nous puissions prétendre à l'intérêt du grand public. Si l'on ajoute que la reproduction soigneuse des œuvres commentées aidera à la documentation du savant et à l'agrément du profane, il s'ensuit que les volumes de la *Collection des grands artistes des Pays-Bas* seront, selon le goût d'un chacun, à consulter, à lire ou à regarder. Nous nous plaisons à espérer que cette collection rencontrera par là l'agrément non seulement des archéologues, collectionneurs et critiques d'art, mais encore celui de tous les gens de goût et de culture, soucieux de se tenir au courant des découvertes de l'histoire et des manifestations de la pensée.

Chaque volume de cette collection contient de 120 à 140 pages de texte et une trentaine de reproductions tirées hors texte.

Prix de chaque volume broché, 3 fr. 50.

Relié avec un cartonnage en toile anglaise, 4 fr. 50.

En vente chez les principaux libraires de la Belgique et de l'étranger, et chez les éditeurs G. van Oest et Cie, 16, place du Musée, Bruxelles.

La Toison d'or, par le baron H. KERVYN DE LETTENHOVE, président de l'Exposition de la Toison d'or (Bruges, juin-septembre 1907). (G. van Oest, éditeur, Bruxelles.)

Au moment où cette Exposition a fait l'objet de l'admiration des savants et des amateurs accourus de partout, une monographie de l'ordre de la Toison d'or s'imposait. M. le baron H. Kervyn de Lettenhove, l'infatigable président de l'Exposition de la Toison d'or, l'érudit sagace et averti, qui fut également l'organisateur de l'Exposition des Primitifs flamands, est l'auteur de ce travail. Puisant aux sources les plus sûres, il retrace les origines et l'institution de cet ordre fameux, en donne l'historique jusqu'en l'année 1559 et démontre le rôle que l'ordre joua dans l'histoire de la civilisation occidentale à la fin du moyen âge. Ce texte est complété par l'adjonction des listes des chefs et souverains et des chevaliers de la Toison d'or durant la période 1429-1559, pendant laquelle l'ordre eut pour chefs :

Philippe le Bon.
B. Charles le Téméraire.
C. Maximilien d'Autriche.
D. Philippe le Beau.
E. Charles-Quint.
F. Philippe II.

L'illustration de cet ouvrage comporte 42 planches toutes hors texte, tirées en typogravure et reproduisant un certain nombre des plus beaux portraits des chefs et souverains et de chevaliers illustres de l'ordre, des miniatures célèbres, des estampes de l'époque, des armures, des sculptures, une des célèbres tapisseries d'Espagne, etc. La plus grande partie de cette documentation a été choisie parmi les chefs-d'œuvre exposés à Bruges.

L'ouvrage forme un beau volume in-4°, imprimé sur papier vergé anglais. *Le prix de l'ouvrage est fixé* à 5 francs.

Rembrandt, par AUGUSTE BRÉAL. (Bibliothèque Larousse.)

En moins de 100 pages, mais d'un tissu dense et fort, M. Auguste Bréal, qui est un passionné de Rembrandt, analyse et décrit l'œuvre de l'incomparable maître, sans s'embarrasser d'inutiles descriptions et de détails biographiques oiseux. Ce petit livre, orné d'illustrations choisies avec infiniment de goût, s'ajoute très utilement à la longue liste des écrits déjà inspirés par l'éternel sujet.

L'Œuvre de Chardin et Fragonard. *Livre d'or de l'Exposition Chardin et Fragonard.* — Introduction par ARMAND DAYOT, inspecteur général des Beaux-Arts. Notices et commentaires par LÉANDRE VAILLAT. Un beau volume in-7 raisin, comprenant 225 reproductions en phototypie et en héliogravure. (Frédéric Gittler, éditeur, 2, rue Bonaparte.)

Dans ce livre, magnifiquement édité par l'éditeur Gittler, M. Armand Dayot a résumé les enseignements de cette belle exposition, et M. Léandre Vaillat a groupé les renseignements qu'il avait pu réunir, en qualité de secrétaire de l'exposition, sur celles des œuvres de ces deux maîtres qui appartenaient à des collections privées ou à d'autres musées que celui du Louvre.

Les Grands Artistes. — ***Les Van Eyck,*** par HENRI HYMANS, conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique. — ***Holbein***, par PIERRE GAUTHIEZ. — ***Murillo,*** par PAUL LAFOND, conservateur du Musée de Pau. Trois volumes in-8, illustrés chacun de 24 gravures hors texte. Chaque volume : broché, 2 fr. 50; relié, 3 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste, à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VIe.)

Avec un remarquable esprit de suite, la collection des *Grands Artistes*, riche maintenant de 42 volumes, s'attache à accroître le domaine de nos connaissances ; tout en entendant faire une œuvre de vulgarisation, intéresser tous les âges et tous les publics, elle prend soin de solliciter le concours des écrivains les plus spécialement qualifiés par leurs précédents travaux pour s'exprimer sur les maîtres dont ils traitent.

C'est ainsi qu'il appartient cette fois à l'auteur des *Primitifs flamands*, M. Henri Hymans, le très distingué écrivain d'art belge, de nous apprendre tout ce qu'il est utile et tout ce qu'on peut savoir avec certitude sur les Van Eyck ; le célèbre érudit belge s'est acquitté de sa mission, en se gardant de toute phraséologie vaine, en faisant bon marché des légendes et en s'en tenant aux faits, aux documents, aux œuvres. Pour la première fois, croyons-nous, les créations des fondateurs de la peinture moderne, et notamment le fameux polyptique de l'Agneau pascal, se trouvent décrits avec compétence et reproduits avec fidélité pour l'édification de tous.

Continuant la série de ses travaux sur la Renaissance, M. Pierre Gauthiez ajoute à ce que l'on savait sur l'existence si curieuse de Hans Holbein. Dans un [illegible] langage, vif et coloré, il replace le maître peintre parmi le mouvement intellectuel et les mœurs de son époque.

Écrits pour l'art, par Émile Gallé. Un fort volume in-18 jésus orné d'un portrait en héliogravure. Broché à 5 fr. (Envoi franco contre mandat poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VI

Émile Gallé est mort trop tôt, sans avoir pu appliquer à l'ensemble des arts du décor ses idées novatrices. Lui-même les avait exposées, çà et là, dans des articles et des lettres, des conférences et des toasts. Il était bon que les feuillets épars fussent réunis, et cette esthétique rendue accessible. Les admirateurs de Gallé trouveront une joie rare à lire des pages où il a mis le meilleur de lui-même.

Grétry, par Henri de Curzon ; ***Paganini***, par J.-G. Prod'homme. (Henri Laurens, éditeur.)

Ces deux ouvrages, richement illustrés, continuent avec succès la série des *Musiciens célèbres*, de la collection de M. Henri Laurens, dont l'infatigable activité, aidée par un goût si sûr, contribue si puissamment à l'enseignement des choses d'art.

Léonard de Vinci. *Textes choisis : pensées, théories, préceptes, fables et facéties.* (Société du Mercure de France.)

Ce livre si curieux, plein de notes imprévues qui éclairent d'un jour si nouveau la grande figure, toujours mysté[illegible]

[illegible] par une [illegible] préface de M. Joséphin Péladan.

Clément Faller. *Un peintre alsacien de tradition* [illegible] de Frantz [illegible], par André Girodie. [illegible] Strasbourg.

L'Institut de France, par MM. [illegible] Henry [illegible] Henri Laurens, éditeur.

DIVERS

Bas de soie et pieds nus, par Jean [illegible] (Bibliothèque générale d'édition, 78, rue Taitbout, Paris.)

Le roman de la vingtième année, par [illegible] Édition du *Monde Illustré*.

L'Invasion, par Louis Bertrand. (E. Fasquelle, éditeur.)

La 628-E.8, par Octave Mirbeau. (E. Fasquelle, éditeur.)

Jeux de fumée [illegible] P.-V. Stock.

Mémoires de Sarah-Bernhardt (*Ma double vie*). (E. Fasquelle, éditeur.)

REVUE DES REVUES

REVUES ALLEMANDES

Kunst und Künstler. Berlin, Cassirer, VI, 3. — L'expérience de M. Wilhelm Bode, l'éminent directeur général des Musées de Berlin, révèle des détails intéressants sur les procédés et les trucs des faussaires d'œuvres d'art en Italie, auxquels même quelquefois les connaisseurs les plus avisés n'échappent pas : bronzes merveilleusement patinés, tableaux primitifs, terres cuites du quattrocento, marbres, tout s'imite. — Souvenirs sur Edgar Degas, par George Moore (ill.). — Extraits des écrits du peintre Waldmuller de Vienne, qui prouvent que cet impressionniste consciencieux et délicat n'était pas aussi original en littérature (ill.). — Étude remarquable de M. K.-E. Osthaus, le directeur du Folkwang Museum de Hagen (Westphalie), sur les dernières œuvres de l'architecte Peter Behrens dont les créations sobres et logiques comptent parmi les manifestations les plus importantes de l'architecture nouvelle. — *Noa-Noa* de Paul Gauguin, traduction (ill.).

Die Kunst. Munich, Bruckmann, IX, 3. — L'Exposition d'art de Cologne, par Arnold Fortlage (ill.). — Francisco de Goya, par Max von Boehn : essai bien documenté, qui semble ne pas rendre assez compte du côté classique qui se révèle dans les compositions de Goya (nombr. ill.). — L'œuvre de l'imagier Ernst Kreidolf, de Munich, par H.-E. Kromer (ill.). — L'église « am Steinhof » à Vienne, œuvre de l'architecte Otto Wagner, un des artistes les plus éminents de la nouvelle École de Vienne, texte de Karl M. Kuzmany (ill.). — Le sculpteur Carl Melville, par Hermann Warlich (ill.). — Le casino de la station thermale d'Aibling (Bavière), construit par l'architecte Richard Schachner, qui réalise un développement et une adaptation très curieuse du style paysan bavarois (ill.). — Reproductions d'œuvres d'art décoratif.

Kunst und Decoration. Koch, Darmstadt, XI, 3. — Otto Wagner sur son église « am Steinhof », reproductions de ses vitraux remarquables. — Le sculpteur Fritz Behn, par W. Michel. — Œuvres d'art décoratif.

Innendecoration. Koch, Darmstadt, 1907, XII. — Architecture et art décoratif allemand, nombreuses ill.

Hohewarte. Voigtlaender, Leipzig, III, 20-21. — Numéro consacré aux cités-jardins, illustré par des vues du village Helleran, près Dresde. — Le meuble américain.

Kunst und Handwerk. Oldenbourg, Munich, 58, 2. — L'art décoratif dans les nouveaux transatlantiques allemands (ill.). — Reproduction d'œuvres d'art décoratif.

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Exposition d'œuvres de Fantin-Latour chez Schneider, à Francfort. — Le musée Staedel de Francfort vient d'acquérir une belle marine de Courbet à la vente de la collection [illegible] d'Amsterdam.

CHRONIQUE DE LA CURIOSITÉ

Les fêtes de Noël et du Nouvel An, la saison de la Riviera ont sensiblement ralenti le marché de la curiosité à la fin du mois de décembre et pendant le mois de janvier. Le 27 décembre, à l'Hôtel Drouot, la vente de pastels et dessins de l'admirable maître Jules Chéret a donné quelques indications intéressantes : le nº 1, *Idylle*, a fait 880 francs, et le nº 3, *la Pêche*, 390 francs. Les autres pastels se sont vendus entre 250 et 350 francs ; les dessins rehaussés ont fait une moyenne de 100 francs, et la maquette de l'affiche des pastilles Géraudel 100 francs. Ce maître, qui se rattache à la pure lignée des maîtres français du XVIIIe siècle, n'est pas encore estimé à sa juste valeur.

On vient de découvrir à Waesmunster, près d'Anvers, un portrait par Van Dyck. C'est le portrait de la sœur du peintre, laquelle était religieuse dans un couvent de Waesmunster, et avait offert audit couvent le portrait en question. Durant la Révolution française et au cours des guerres qui eurent lieu dans la contrée, le couvent fut dévasté et les trésors qu'il contenait dispersés. Le mois dernier, on vendait les matériaux provenant des ruines de ce monastère, et un notaire du pays achetait pour 0 fr. 50 un lot de vieux bois parmi lesquels on découvrit le portrait de la sœur de Van Dyck. Bien que ce tableau ait souffert, sa restauration est, paraît-il, très possible, et les experts déclarent que c'est une œuvre très belle.

La Bibliothèque Nationale vient de classer dans ses collections un livre unique qu'elle convoitait depuis de longues années : il s'agit du fameux *Bréviaire d'Uzès*, imprimé par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évêque Nicolas Maugras, avant 1500. On connaissait les 41 premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Notre Bibliothèque Nationale les possédait tous, à l'exception de deux : le premier livre imprimé à Perpignan, qui appartient à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la bibliothèque municipale de cette ville. Or, dernièrement, on découvrait un nouveau témoin des débuts de l'imprimerie en France, ce livre d'Uzès qui affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au XVe siècle. Il appartenait à M. Lanthelme. Ce bibliophile, qui n'avait jamais voulu s'en dessaisir, étant décédé, ses livres ont été vendus, et c'est ainsi que la Bibliothèque Nationale put acquérir le *Bréviaire d'Uzès* au prix de 1 900 francs.

Je crois bien que la vacation la plus intéressante en ces mois de demi-vacances aura été la vente à Paris, dans un hôtel de la rue Alfred-de-Vigny, d'un riche mobilier de style et de tapisseries anciennes. Il y avait là une tenture de trois panneaux en tapisserie du XVIIIe siècle. Le grand panneau offrait comme sujet une colonnade enguirlandée de fleurs, sous laquelle on voyait, au milieu, un groupe de trois nymphes et, de chaque côté, des vases de fleurs et des enfants ; au-dessus étaient suspendus des médaillons à petits personnages et des trophées d'instruments champêtres. De la même époque, trois autres tapisseries à sujets de bergers et bergères dans des paysages, dont une d'après Huet. Du XVIIe siècle datait une tenture composée de six panneaux à sujets de personnages de l'histoire ancienne, avec bordures à trophées guerriers. Puis, une grande tapisserie de la Renaissance représentant à gauche, à l'entrée d'un palais, un seigneur et ses serviteurs, et, à droite, une dame recevant des paysans qui lui apportent des volatiles. Dans les meubles, la pièce principale était un joli ameublement de salon en tapisserie d'Aubusson de l'époque Louis XVI orné, sur les dossiers, d'enfants jouant et, sur les sièges, d'animaux divers, le tout encadré de lambrequins sur contre-fond vert clair.

L'État hollandais a définitivement acquis, pour le Musée Rijk, les œuvres d'art de la collection Six qui ont été mises en vente. Le plus important des 39 tableaux est *la Laitière* de Vermeer de Delft, estimée à près de 500 000 florins ; parmi les autres, il faut citer un Metzu, un Adrien van de Velde, un Adrien van Ostade, un Ruysdaël que certains attribuent à Hobbema, une toile de Judith Leyster, une de Ph. Wouwermans, une de Rubens et deux grisailles de Van Dyck. Les tableaux à vendre appartenaient à la branche des Six van Fromade, qui en demandaient 750 000 florins ; le *Portrait du bourgmestre Six*, par Rembrandt, et quelques autres chefs-d'œuvre sont la propriété d'une autre branche qui les garde. La Société Rembrandt a contribué à l'achat pour 200 000 florins ; le reste a été voté par la seconde Chambre à une grande majorité, le 18 décembre, malgré les protestations d'une partie de la presse contre « ces folles dépenses ».

L. V.



Arc de Triomphe de l'Étoile

C. Neurdein

RUDE — LE DÉPART DES VOLONTAIRES

Le Génie de la Patrie, les ailes étendues, les cheveux épars, les bras éperdument levés, crie : *Aux armes !* — Les guerriers de tout âge marchent à la frontière qu'il montre de la pointe de son glaive. Dans l'élan du départ, on lit déjà la victoire. Reviendront-ils, ces intrépides ? Peu leur importe ; le Génie qui les guide semble leur dire en étendant la main vers les hauteurs du ciel : « Ceux qui meurent pour la Patrie se réveilleront dans la Gloire... » Ce groupe robuste écrase toutes les sculptures qui l'avoisinent. (Théophile Silvestre, *les Artistes français*. G. Charpentier, éditeur.)



PIETRO LONGHI — PERSONNAGES MASQUÉS VISITANT UNE MÉNAGERIE

LA PEINTURE VÉNITIENNE

au XVIIIe Siècle

Au XVIIIe siècle, Venise, avec son carnaval, sa gaieté, sa folie, les arabesques et les paillettes de son esprit, jeta sur la vieille Europe un éclat des plus vif. Jamais peut-être, autant qu'à cette époque d'extrême vieillesse, la République millénaire ne s'avisa de se montrer plus vénitienne. Il semble qu'avant de mourir l'énorme et placide chose ait voulu lancer au monde une dernière fusée, qui fut comme le bouquet de l'ancien régime. Ayant brillé dans tous les domaines et rayonné dans tous les sens, elle ouvrit aux lettres, à la musique, au théâtre des voies nouvelles : elle en ouvrit aussi à l'art. Alors qu'au consentement de Lanzi le reste de la Péninsule se traînait au ras de la terre dans la pire des imitations, elle réussit à fonder une école originale de peinture ; elle produisit des peintres comme Tiepolo, des graveurs comme Piranèse, dans le verre, dans la soie, dans le bois une pléiade d'ouvriers habiles. Avec Rosalba Carriera enfin, avec Pietro Longhi, avec les deux Canaletto, avec Francesco Guardi, elle suscita une petite renaissance d'art des plus alerte et des plus fine.

Évidemment, Giambattista Tiepolo est le maître peintre de cette époque (1). Il est un grand peintre

1. Pour les dates, les biographies et [illegible] *au XVIIIe siècle*. Paris, Perrin, 1..7.



TIEPOLO — LE TRIOMPHE DES ARMES
détail de la décoration du grand salon (Palais Labia)

tout court. Encore que sa gloire eut à subir au siècle passé de momentanées éclipses, les récents travaux de la science contemporaine en même temps que la faveur chaque année plus empressée du public l'ont remis à la place qui lui appartient, et cette place est des premières. Au Palais royal de Madrid, où il meurt dans l'office de peintre de cour, au château rococo de Wurtzbourg qu'il décore pour le prince-évêque, en Italie, dans tant de palais, d'églises, de villas de sa cité natale, on doit lire ces pages d'allégresse splendide et de festivité sonore qu'il ne se lassa d'écrire d'un geste fougueux dans un élan de verve. C'est un génie échevelé et envolé, un virtuose bizarre, hardi jusqu'à l'effronterie, et superbement, et théâtralement exagéré. Il est d'une force terrifiante, et il se plaît à le montrer. Comme s'il avait fait siennes toutes les conquêtes du passé pictural, il improvise en se jouant et pour jouer. Il éprouve comme une ivresse de peindre et d'entr'ouvrir là-bas, aux salles du trône, aux escaliers d'honneur, aux plafonds des églises, l'opacité des murailles à la beauté du jour. Qu'importent les précautions élémentaires et les pusillanimes prudences que commandent les lois de la logique et du bon sens? Il s'en moque. Il en rit. Quelquefois il leur fait des pieds de nez. Il faut à sa fantaisie déchaînée les architectures qui se renversent dans la brusque déchirure des nues, les galops furieux qui se cabrent, les grappes de corps qui s'écroulent ; il faut à son imagination en tumulte le scandale des paradoxes et la cocasserie des trompe-l'œil ; il faut à ses évocations opulentes et absurdes le tohu-bohu, le grouillement, toute une cohue d'humanité, racolée de partout, aux noces de Cana, au carnaval de la Piazza, aux juiveries du Ghetto, et mise là ensemble on ne sait pourquoi, pour le plaisir des yeux. Dans ses fresques, comme dans la suite de ses eaux-fortes, comme dans les caprices de sa cité bariolée ouverte sur l'Orient, il y a des nègres et des nains, des turbans et des simarres, de blancs lévriers et des aiguières d'or ; il y a des manteaux de soleil et des pages porteurs de coussins, des joueurs de théorbe et des princesses emperlées, des sarcophages, des autruches, des obélisques, des chauves-souris, de grands chapeaux, de claires nudités, des mâts de galère et des nez de carton.

Du fracas, du vertige, du panache, et il y a le noble dessein de la Renaissance qui le lia pour toujours à son rythme. Rinaldo aux mains pleines de fleurs détourne son visage du bouclier de diamant où il mire sa jeunesse. Sous l'ombrelle vert tendre et lilas que lui érige un esclave, un Contarini, paisible comme un portrait du Titien, accueille en sa villa de la Brenta Henri III roi de France. Sur un char attelé de paons qu'un petit Amour excite d'une baguette de paille, Hera, la déesse de l'air, s'élance du sein des nuées roses. Des blancs hippocampes aux flancs harnachés de coraux, chevauchés de Tritons et d'Amours, fouettés d'écume et de soleil, traînent Amphitrite nue sur la mer radieuse. Des femmes blanches sont accoudées à des balustres, des étendards vieux rose sont dressés, au chapiteau d'une colonne un perroquet lustre son plumage. On regarde ces visions seigneuriales, souvent bâclées, jamais vulgaires, toujours de grand style. Ce n'est pas de la pensée et de l'émotion : c'est du faste et de la joie ; ce n'est rien que de la peinture. Et c'est de la lumière surtout, toute la lumière des ciels toute la lumière des eaux qu'en ses prunelles il a cueillie. La paroi se recule, et comme à l'horizon de la cité marine traînent les clartés ambrées, glissent les rayons d'opale, jouent les reflets dorés. Toutes les minutes d'incarnat et de perle se succèdent, tout ce qu'il y a de fluide et de diaphane au monde, tous les secrets irisés que l'air conte à l'oreille du nuage et du flot. Le beau poème chante un perpétuel *fiat lux* !

* * *

Au demeurant, Tiepolo continue le passé. Il prolonge la ligne de la Renaissance. Procédant du Véronèse qu'il allège et que, pour ainsi parler, il évide, résumant les fresquistes téméraires qui l'entourent, dépassant de la tête tous ces virtuoses et *fa presto* qui couvraient de leurs improvisations brillantes l'Europe des châteaux en rocaille, il appartient à la race illustre de ces derniers grands Vénitiens qui, comme Foscarini le doge, comme Emo l'amiral, comme Marcello le musicien, proclamaient jusqu'en pleine décadence le souvenir d'un rêve qui fut ample. Au contraire, au-dessous de lui, si l'on veut autour de lui, éclôt une école nouvelle, préoccupée de curiosités inédites, travaillant loin de l'exemple et de la tradition.

C'est Rosalba Carriera, qui là-bas, dans l'intérieur bourgeois où elle vit avec sa mère et ses deux sœurs, incline son visage de joli laideron sur le point à la rose de Venise, et qui, le métier de dentellière n'allant plus, apprend d'un peintre



TIEPOLO. — DÉTAIL D'UNE DES PEINTURES DÉCORATIVES DU PALAIS LABIA

[illegible]

[illegible] de la miniature. C'est le Canaletto, qui fils d'un peintre de décors, initié par son père aux secrets du métier, se lasse bientôt des frises, des portants et des trucs du théâtre, pour s'en aller aux palais de la Belle au bois dormant regarder les lézardes d'or se mirer dans l'eau flétrie. C'est l'autre Canaletto, Bernardo Bellotto, son élève et son neveu. C'est Pietro Longhi qui naît dans la boutique d'un argentier habile homme. C'est Francesco Guardi, qui est



TIEPOLO — VENISE ET NEPTUNE (Palais ducal)

fils du peintre Domenico Guardi, élève de Canaletto, beau-frère de Tiepolo, qui tient son atelier à la Casa de la Madonetta, et qui est homme de moyenne stature, sain, pauvre et divinement paresseux. Encore qu'il serait facile de leur trouver à tous des prédécesseurs et des émules, si jamais l'histoire de la peinture vénitienne au XVIIIe siècle était écrite, ceux-ci sont des innovateurs.

Ceux-ci, descendus des hauts échafaudages où le passé élaborait ses grandes machines, inaugurent un art plus menu, plus gracieux, plus en accord avec les besoins et les intérêts de la société aux petites intrigues et aux petites passions qui est la leur : une miniature cerclée de pierreries au couvercle d'une boîte, l'ovale d'un pastel inclinant sa nuance sur un coin de salon, un tableautin de chevalet accroché à un panneau à moulures, suffisent à exprimer tout leur rêve qui s'embrasse d'un coup d'œil et se mesure avec la main. Ceux-ci se désintéressent des grands sujets comme ils se sont désintéressés des grands espaces ; les mythologies, les vastes scènes de l'histoire sacrée et de l'histoire profane leur inspirent un sentiment d'ennui impossible à maîtriser ; au lieu des pieuses leçons, au lieu des beaux thèmes, le portrait, le genre, le paysage retiennent leur attention et absorbent leurs efforts. Ceux-ci s'inquiètent d'écritures inédites, de modes d'expression différents, inventant d'autres procédés ou rajeunissant les anciens, attribuant à la matière une importance extrême, se préoccupant de questions d'ordre technique. Et ceux-ci, enfin, comme s'ils étaient énervés dans leurs facultés créatrices, fatigués de la tâche immense accomplie avant eux, n'imaginent plus, n'inventent plus, composent



PIETRO LONGHI — CHEZ LE DENTISTE



C. [illegible]

TIEPOLO — RENCONTRE D'ANTOINE ET DE [illegible]
[illegible]

à peine, ils regardent, ils regardent et ils [illegible] yeux. Et sans [illegible] que [illegible] [illegible]
pient. Ils regardent Vénus qui scintille sous leurs [illegible] quellement d'après nature [illegible]



TIEPOLO — APRÈS LE BAIN (Musée de Berlin).

ses personnages, ses intimités, ses mœurs, son paysage et son décor.

* * *

Quelque chose de vaporeux, de volatil, d'à peine fixé, comme une poussière lumineuse tombée du pistil des calices et de l'aile des papillons, comme une ombre de ressemblance dans une fleur de couleur : c'est la Rosalba. Dans cette écriture qu'on dirait inventée pour les grâces de son siècle, elle évoque — avec quelle mollesse ! la société de son temps, le monde lustré et paré de Venise, les personnages de l'élégance et de la fête, et non seulement les lords en passage, les altesses en séjour, les rois en exil de *Candide*, mais ce qui faisait la parure de cette Cosmopolis du plaisir, les vives et mélancoliques *zentildonne*. Sous ses crayons agiles dont la touche se pose comme une caresse de volupté ressuscitent au jour ces Vénitiennes que l'Europe adora, toutes ces mignonnes prêtresses du pays de Cythère, tous les jolis instruments d'amour très dispos et bien l'accord. La clarté d'un pétale, c'est leur chair transparente. L'éclat d'une pierrerie, c'est leur âme furtive. Elles ne sont que miroitement, chatoiement, surface moirée, enveloppe brillante, fard léger. Elles ne sont que le duvet qui s'attache à l'épiderme des choses. Furent-elles davantage ? « Porcelaine fine ! » disait d'elles le prince de Danemark.

Pietro Longhi, ce gentil petit Lancret de Venise, si bienveillant, si appliqué, et alors même qu'il s'aviserait d'être polisson, si candidement, si bourgeoisement honnête, dévoile les intimités de ce peuple menu : l'intérieur du *casotto* ou du *casino*, la grille du parloir, le coin du salon, la ruelle de l'alcôve, les mille et une saynètes à la Goldoni, qui s'éparpillent au plein air de la Piazzetta, ou qui s'ébauchent autour d'un potin, d'une gimbelette, d'une tasse de chocolat ou d'une table à coiffer. Fumeurs de longues pipes, filles aux socques de couleur, tricornes galants, *bautte* légères, masques blêmes, il montre à l'œuvre cette humanité minuscule, allant, venant, trottinant, se saluant, s'agitant, se trémoussant. Il en connaît les attitudes gouailleuses, les poses ironiques, les gestes d'oiseau. Il en a croqué au vol

GUARDI. — LE DOGE SE RENDANT A BORD DU « BUCENTAURE »
Musée du Louvre

GUARDI. — VUE DE VENISE
[illegible]



CANALETTO — VUE DU PALAIS DUCAL ET DE LA PIAZZETTA
(Musée de Berlin)

les mines et les manèges. Il en a observé les légèretés charmantes. Il sait l'impertinence d'un petit pied chaussé de satin blanc sur la dalle ; sous la transparence de la gaze, il sait l'éclair rose d'une gorge avivée d'une fleur ; les coups d'éventail et les clins d'œil ; les regards en coulisse et les sourires rapides, les appels brefs et les menaces du bout du doigt ; la façon qu'ils ont de porter leur manteau de soie rouge, de soie noire, d'abaisser leur masque, de le rejeter sur l'oreille, et alors quelle ironie apparaît de ces deux visages brusquement accolés, l'un de Satyre, l'autre de Grâce ; comment ces mignonnes s'assoient, se lèvent, frétillent, s'habillent, se déshabillent, se lustrent, reçoivent une visite, prennent une leçon, jouent de la prunelle ou de la mandoline, jettent une réplique à un vieux masque courbé sur un bâton, troussent leur robe, ballonnent leurs paniers, répandent partout leur tumulte, introduisent partout leurs frimousses, ou se tirent à l'écart pour un gentil secret ; comment les cavaliers qui les flanquent leur rendent hommage ou visite, les accompagnent à la promenade, les servent de nouveaux ou de café, soutiennent leurs vertugadins, portent leur livre de messe, ou derrière leur fauteuil, le monocle aux doigts, se penchent sur les rondeurs du corsage qui bâille. Autant de menus aspects de la vie contemporaine ! Autant de regards indiscrets, à travers la serrure, sur les modes et les mœurs ! Autour, Canaletto, Bernardo Bellotto, Francesco Guardi disent le paysage.

Sur une soie d'azur tendre, dans une gaze de vapeur molle, au sein d'une poussière de lumière, surgit Venise, la ville femme, la ville fée, la cité anadyomène jaillie de la mer comme Vénus. L'eau, le nuage et le passé s'accordent à lui tisser un vêtement de nuance, où la nacre et l'opale, le corail et la perle, le vieil ivoire et le vieil argent s'appellent, se répondent, s'accouplent, se marient et se pâment. De la Piazza s'élance le jet rouge du Campanile. De la Piazzetta s'érigent les deux colonnes du Crocodile et du Lion. La Riva, enjambant le pont de la Paille, s'enfuit vers la ligne indécise de l'horizon changeant. La masse de porphyre du Palais rose se frange sur le ciel d'un point de guipure blanche. Entre deux grèves de palais, le Grand Canal s'écoule comme le fleuve royal de l'Histoire. S. Maria della Salute semble une pièce de vieille orfèvrerie. Au sommet de la Dogana, la Fortune allume une subite flamme d'or. Au loin S. Giorgio Maggiore se colore comme un nuage. Canaletto, Bellotto, Guardi sont là les yeux ouverts. Ils considèrent ce spectacle unique au monde, infiniment mobile, toujours divers, partout différent, qui se suffit à lui-même puis-

qu'il est lui-même une œuvre d'art, et ils s'appliquent à dire toutes les faces comme tous les moments du paysage de pierre et d'eau incomparable. Ils en disent la noblesse des perspectives, l'ampleur des espaces, l'équilibre des masses, comme ils en disent les détails familiers, les retraites d'abandon, les silences de béguinage ; ceci, cela, cela encore ; et autour des puits à margelle sculptée, les *campi* mélancoliques rayés de listes blanches ; et derrière un mur qui s'effrite la quenouille d'un cyprès ; et dessous une vergue d'où pend un fil, un coin paisible de *traghetto ;* et au bout d'une *calle* grise, le mât d'un bateau qui se balance : les ponts, les places, les quais, les pinacles et les coupoles, les églises et les navires. Ils disent la foule qui anime ce décor d'opéra, qui participe à cette architecture de rêve, tantôt émiettée en silhouettes volantes, tantôt éparpillée en jolis cercles menus, tantôt disposée en belles ordonnances comme par l'habileté d'un chorège autour de quelque pompeuse cérémonie. Au pied des hauts édifices, ces petites figures aussi pressées et délicates que des insectes, tricornes inclinés, manteaux envolés, caniches qui batifolent, bouts d'enfant à la



ROSALBA CARRIERA — PORTRAIT D'HOMME
(Musée de Dresde)

main d'un promeneur, groupes de [illegible] stationnant à l'ombre de la place, ils disent ces choses : les passants, les quidams, les masques, les badauds, les gondoliers ployés sur l'aviron, les gondoles effilées au bout de leur sillage : ici grouille le pullulement d'un marché ; ici s'accomplit la procession magnifique du Bucentaure ; ici les piotes de l'ambassadeur Clergi attendent au seuil du Palais ; ici le pape Pie VI bénit la foule accourue. Et ils disent, enfin, la magie de la lumière. Ils disent la limpidité transparente des ciels, le jeu capricieux des nuages, les miettes d'or blond ou d'or rose à s'allumer partout ; ils disent la surface moirée des eaux planes, plissée comme un papier de soie, pailletée de reflets, accessible aux claires métamorphoses, tantôt de la nuance de la feuille d'aloès et tantôt brasillante au soleil comme si une cotte de mailles y fût tramée ; ils disent les tons déliciceusement passés — carmin, bistre, saumon, ivoirin [illegible] des antiques palais. Mais tandis que le vieux Canaletto manifeste trop souvent dans l'interprétation de ce spectacle diaphane les précises qualités qu'on demanderait à un faiseur d'épures ; tandis que son élève Bellotto, emporté par le goût de l'ambition et attiré par la munificence du roi de Saxe, en quitta trop vite le ton amical et léger ; son autre élève, Guardi, y témoigne d'une promptitude, d'une audace, d'une liberté [illegible]



TIEPOLO — PORTRAIT DE PAGE
(Musée des Offices, Florence)



ROSALBA CARRIERA
JEUNE VÉNITIENNE DE LA FAMILLE BARBARIGO
Musée de Dresde

Celui-ci est un peintre exquis : exquis [illegible] sensibilité [illegible] de modernisme aigu. Il a de la fantaisie et de l'esprit jusqu'au bout des ongles. Il ne s'astreint jamais trop exactement au modèle qui lui est un motif à variations jolies. Leste et léger, li improvise, il s'amuse, il sourit. Il se répand en touches spirituelles, en notations rapides, en minces fusées de gaieté badine et de bonheur soudain. Ses ciels sont d'une qualité de gris admirable. Ses personnages ont une vivacité d'allures pleine de physionomie. Dans la tendresse de ses enveloppes, un rien de sobriété et de grâce, piqué d'un geste sûr à l'endroit sûr, montre tout l'imprévu, garde toute la fraîcheur des trouvailles. Il sait la jolie tache de couleur que fait un manteau rouge sur la grisaille blonde d'une paroi, que fait un bec d'argent de gondole sur l'eau glauque d'un canal, que fait le carré blanc d'un drapeau sur l'horizon de nacre. C'est comme un Tiepolo réduit.

* * *

Venise, la Venise du XVIIIe siècle, la douce et folle cité des mascarades, des sérénades, des travestissements, des divertissements, des embarquements pour Cythère aux agrès d'or et lanternes de papier, a vécu. D'un coup de sa botte éperonnée, Bonaparte renversa la vieille chose qui, telle une décoration de théâtre, s'écroula pour toujours. Un peu de sa grâce aimable, quelque chose de son esprit saugrenu, la caresse de son climat, le sourire de son ciel, la bizarrerie de ses modes survit dans l'œuvre peint des petits maîtres vénitiens.

Philippe Monnier.

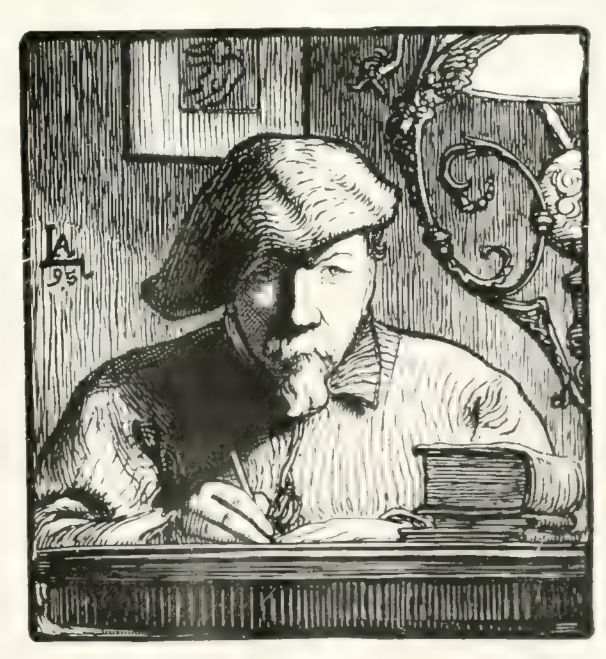


FRANCESCO GUARDI — VUE DE VENISE
d'après un croquis à la plume
(Musée de Chantilly)

LA BAIGNADE (d'après une peinture originale)

AUGUSTE LEPÈRE

Graveur sur bois, peintre, céramiste, illustrateur, aquafortiste, décorateur de reliures, lithographe, imprimeur en taille-douce, imprimeur-typographe, peintre, peintre avec toutes les variétés de métiers dérivés que le mot comporte, sachant admirablement toutes les façons d'être artisan et toutes les manières d'être artiste, ayant partout réalisé, innové, synthétisé, modernisé, tel est Auguste Lepère, un des plus complexes *Protées* de l'art contemporain, une des plus intéressantes figures de notre temps, producteur énorme, jamais las, dont aucune pièce n'est indifférente, dont beaucoup d'images sont surprenantes, poète et exécutant intuitif et méticuleux, fiévreux et patient, que le temps poussera, que la postérité placera au premier rang dans la filière des Le Nain, des Chardin, des Bracquemond, des Fantin-Latour, des Legros.



PORTRAIT DE LEPÈRE PAR LUI-MÊME
(Gravure sur bois)

La caractéristique principale de Lepère est d'être moderniste, et curieusement moderniste, d'affecter un métier franc au service d'une vision toujours indépendante et personnelle. Ce faire de Lepère est à la fois primesautier et appuyé ; il saisit d'un coup d'œil tous les points du sujet et se contente rarement de la notation rapide. Il y a une impression à la fois de définitif et de cursif dans cette œuvre énorme qui, au premier abord, déconcerte, qui embroussaille la définition nette tenant en une formule de précision qu'on aime à se faire d'un artiste. Or celui-ci jette comme en improvi-

sant, sur le cuivre, une foule agitée, bariolée, et sur l'épreuve, avec les mouvements et les valeurs, [illegible] évoqués comme par un [illegible] n'ayant travaillé qu'une séance sur nature.

Au contraire, nombre de toiles de Lepère semblent avoir demandé à l'artiste toute la concentration nécessaire à l'homme qui, après l'esquisse, se recueille, choisit et essentialise. Chez Lepère, la rapidité de la synthèse et la rapidité de l'écriture vont de pair. Qu'il en soit ainsi chez lui pour toutes les variétés de l'art qui nécessitent à la fois le plus de décision et de fièvre heureuse et le plus de minutie et de patience, c'est précisément sa caractéristique. Lepère est un Parisien moderniste, prêt à tous les instantanés complexes, à toutes les abréviations suggestives, à toutes les multiplicités du rendu.

On connaît la parole d'Ingres sur le couvreur qui tombe d'un toit : celui qui ne sait pas le dessiner pendant le bref temps de sa chute ignore son métier. Lepère, non seulement dessinerait le couvreur, mais le recevrait au bout du pinceau ou de la pointe, le peindrait ou le graverait ; il aurait presque le temps de faire un bois avant que le couvreur ne s'écrase.

* * *

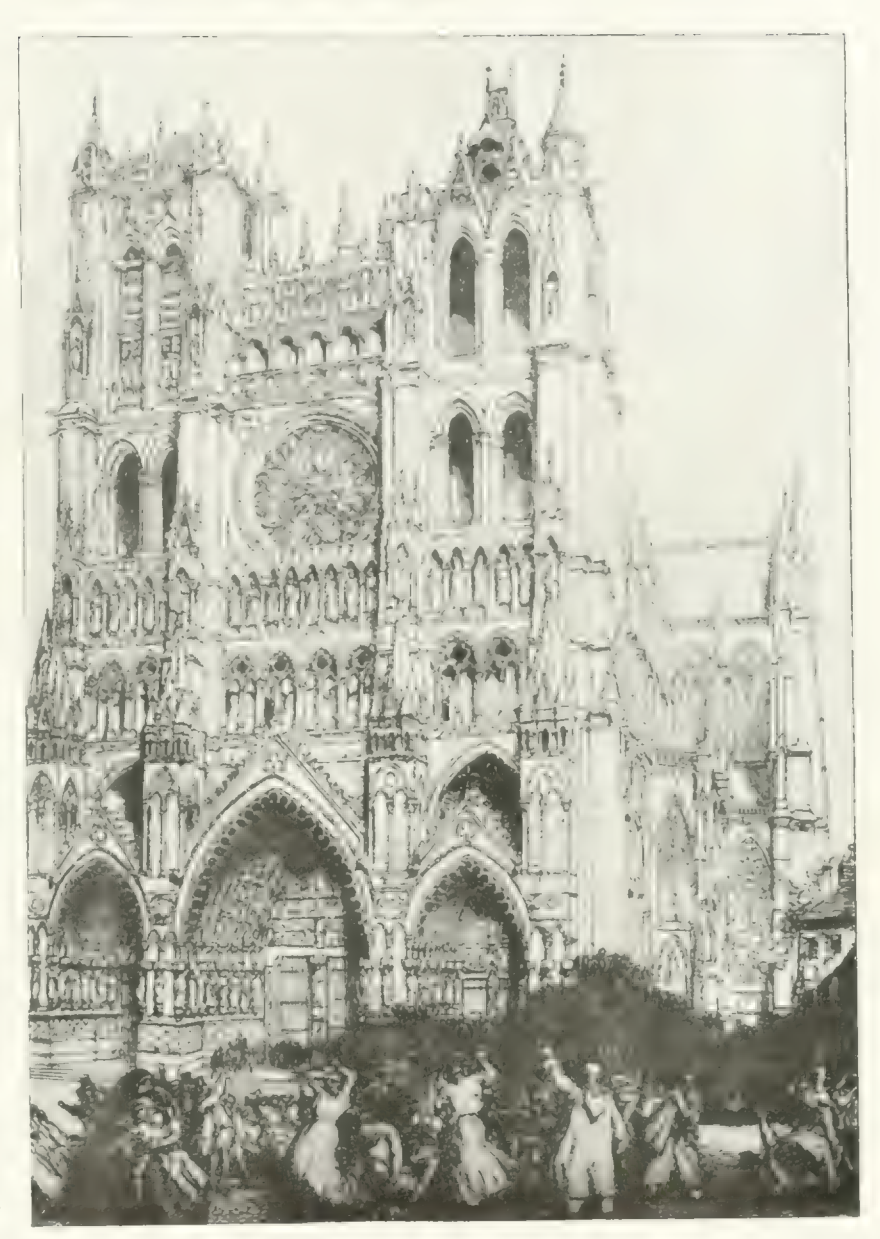
Or l'artiste, possesseur de cette éblouissante prestesse, de cette technique merveilleuse en souplesse, ne s'est jamais permis une clownerie.

L'art de Lepère est grave. Il aboutit souvent à cette impression d'émotion profonde, à ce contact avec le silence des choses, à cette sérénité artistique haute dont on donne l'équivalence en parlant d'un sentiment quasi religieux. Ce contact net, intime, entier avec la nature ou la beauté se retrouve en plusieurs des œuvres d'Auguste Lepère. Je dis avec la nature et avec la beauté, c'est plutôt avec la nature qu'avec la beauté, si on voulait donner au mot *beauté* le sens de joliesse ou le sens de rareté menue. Le sentiment qui a profondément dominé Lepère dans les maîtresses œuvres qui nous émeuvent, c'est le sentiment, la recherche, le besoin, la transcription de l'*unité*. C'est, quand il arrive à nous faire joindre cette émotion, résultante de toutes les lignes de son sujet et de toutes les trépidations de sa conscience fournissant leurs résonances dans la beauté d'une page, qu'il nous touche d'un sentiment de grandeur. Seuls les Protées de l'art, ceux qui sont capables de l'aborder sous les espèces de plusieurs métiers, ceux qui ne sont point seulement des exécutants, mais des compréhensifs et, s'ils le veulent, des théoriciens, sont capables d'arriver ainsi à créer quelque chose de supérieur à la nature, c'est-à-dire la nature résumée et figurée au miroir tranquille d'une de ses plus belles créations, une âme d'artiste transparente et profonde. Cette joie synthétique, on la

LA DOULEUR DU CHRIST
(reproduction d'une planche de *l'Éloge de la folie*)
Les Amis des livres

trouve dans ces vagues que Lepère amène en éventail sur les sables plats de Vendée, dans les irradiations solaires dont il pénètre les nuées, dans les silhouettes complètes des paysans à mentalité courte qu'il fait tourner dans l'atmosphère irisée des villages vendéens, dans les grandes lignes paisibles et touffues des arbres qui frissonnent auprès des étangs et des ruisselets, dans des criques de repos, dans des havres tranquilles comme son *Port de la Meule*, ainsi que, et avec la même intensité, dans ses *Carrières d'Amérique*, ses *Cités dorées* grouillantes de chiffonniers, ou les *Bièvre* roussâtres et profondes de son Paris.

Une des explications de ce don de synthèse rapide, la biographie de Lepère peut nous la donner. Il est fils d'un sculpteur. De bonne heure, il entend parler d'art, manie les crayons, se munit d'un métier d'art. Cet apprentissage d'une technique parfois alourdissant pour les faibles est bon aux forts. Alors que, jeune, Lepère aspire à s'égaler un jour à un Manet ou à un Monet, il est graveur sur bois. Entendez bien que ce graveur est un graveur ouvrier, qui travaille à la reproduction de n'importe quel ouvrage d'autrui. Son but est, par ce travail matériel, d'obtenir le loisir dont il a besoin comme peintre. Il expose depuis longtemps au Salon, qu'il grave encore industriellement. Il est un des grands praticiens de la gravure sur bois. Pourtant, à la direction du *Monde illustré*, on sait qu'il dessine et, un jour où manque le dessin de Vierge, on demande à Lepère qui devait le graver s'il ne peut fournir un dessin original. Et depuis, encore que Lepère préfère à tout la peinture, que le métier de graveur n'ait été à l'origine pour lui que le gagne-pain, le dérivé menace le principal. Sans la forte volonté de Lepère, le temps donné par lui au bois et à l'eau-forte victimerait la vie du peintre qu'il est avant tout. Puisqu'il s'est occupé du bois, Lepère le rénove : du bois accentué et fouillé, il passe à des bois à des parties synthétiques, il abandonne tout le fouillé, tout le détaillé du bois d'illustration pour remonter à la technique des vieux maîtres du XVIe siècle et marcher par grandes incisions, ménageant de larges plans, faisant du bois pour ainsi dire cursif et de dessin hardi comme d'un jet de crayon. Mais entendons-nous bien. Quand Lepère se guide sur une direction de passé, il n'est point pour cela archaïque. Pour lui comme pour les vrais traditionnistes, retourner au passé ce n'est que faire tomber les poussières de la tradition, rejeter les parcelles alourdies de certaines théories qui, pour ainsi dire, encombrent la trame de la tradition. C'est plus encore, malgré l'apparence



JOURNÉE D'INVENTAIRE (d'après une gravure à [illegible])



LEROY HORLOGER
(d'après un dessin original)

en fidélité au dessin moderne, au grand et vrai dessin de tous les temps que Lepère sacrifie, en élargissant sa technique du bois, qu'à la belle exécution des xylographes de la Renaissance.

* * *

Le bois est fait pour le livre. Lepère est illustrateur de livres. Ici, le xylographe doit arriver à remplir une difficile gageure. Il lui faut être à la fois original et obéissant, personnel et soumis ; il faut que son dessin et sa gravure commentent le texte du livre ; il ne doit pas suivre servilement, il ne doit pas non plus disperser l'intérêt. C'est une moyenne difficile que Lepère a toujours atteinte, dans ses Huysmans, ses Maupassant, ses Goudeau, et tout récemment encore son Érasme. Rien de curieux et d'artiste comme ces livres de Lepère toujours illustrés dans la ligne du sujet, hiératiques ou familiers, donnant, selon les besoins, de somptueux défilés, de magnifiques architectures, des paysages compliqués, des humanités vivantes ou de tranquilles paysages.

* * *

L'aquafortiste, chez Lepère, est naturellement égal au graveur sur bois, car, lorsque la maîtrise provient de l'art et non du métier, l'artiste s'équivaut dans toutes les variations d'applications auxquelles il sacrifie. Les plus curieuses peut-être, parmi les eaux-fortes de Lepère, sont celles qu'il enlève prestement comme des dessins, tels certains intérieurs, ses visions d'Amsterdam, des aspects de foire. Mais elles ne sont pas plus caractéristiques que celles plus patientes qui recherchent davantage à modeler les jeux de la lumière. Elles valent par une franchise dans la compréhension exacte du paysage, par une sincérité d'interprétation qui, dans une eau-forte de Lepère, nous montre dans les Carrières d'Amérique inondées de soleil la beauté d'un paysage de bel été qui fait comprendre toute l'heure et toute la largeur d'un paysage de fortifications, qui, isolant une haute construction dans les vieux quartiers aux petites maisons basses que Paris laisse s'évanouir, ménage à la maison nouvelle son intérêt précis et exact, la montre, montante, cube compact, présenté de derrière, à peine troué de lucarnes, projeté malgré sa massivité blafarde en un élancement de *building*. Et cette eau-forte de Lepère témoigne chez lui la perception complète du Paris nouveau, autant que ses Bièvre et ses Saint-Séverin affirment sa connaissance du vieux Paris.



LA SEINE A L'EMBOUCHURE DU CANAL SAINT-MARTIN
D'après une gravure à l'eau-forte

LA CHUTE DU BALLON
D'après une gravure à l'eau-forte



LE VENT DANS LES ARBRES
(d'après un dessin original)

autant que ses bois ou eaux-fortes des quais démontrent chez lui une psychologie complète du geste et des allures de l'ouvrier parisien.

***

L'ouvrier de Paris, Lepère en connaît tous les mouvements de travail et toutes les lassitudes de repos.

La puissance même de son dessin lui fournit toutes ces poses de tranquille lassitude, de sommeil cassé, jetant le corps en chien de fusil, ou bien lui fournit les rythmes du travail. De belles années de jeunesse ont été consacrées par lui, aux heures d'hiver et de labeur, à la description des coins de Paris, tandis que les mois d'été l'artiste les consacrait à lutter aux environs de Jouy (près Pontoise) avec la beauté de la nature. Actuellement, c'est en Vendée, à Saint-Jean-du-Mont, que Lepère se repose, en interprétant l'arbre et l'eau et les terriens du bord de mer, de son corps à corps avec Paris. Plus encore que par le passé, il accentue son effort vers la peinture. Et pourtant, il ne s'est jamais autant occupé de la gravure et de ses destinées, des possibilités de grandeur que lui-même et quelques artistes confèrent à cet art et des grandes chances de décadence qui lui résultent tant des graveurs de reproduction que des nouveaux moyens de reproduction industrielle.

Quelques notes de Lepère intéresseront, qui sont, sur cette crise de la gravure, le plus précieux des documents et, à propos de cette crise, le meilleur conseil.

***

« *Gravure de reproduction.* — Autrefois, quand un graveur avait une œuvre à reproduire, il lui était *absolument nécessaire de la voir.* Il pouvait donc l'étudier, la comprendre, par conséquent en extraire le principal, la simplifier, l'adapter à son mode d'expression : la gravure.

« S'il n'avait pas le génie de la composition, il lui fallait celui du dessin pour faire sa transposition, celui de l'interprétation pour résumer l'idée du créateur de son modèle. Son œuvre devenait presque équivalente à celle d'un graveur original qui, le plus souvent, interprète une composition ou un modèle donné par la nature.

« Son travail était celui d'un transpositeur. Il prenait la couleur ou le volume et en faisait un chant dans un ton différent, ne conservant que la valeur relative des ombres et des lumières et le contour des objets.

« La photographie est venue changer tout cela.

Elle a facilité la tâche du graveur, lequel, la plupart du temps, n'a même pas vu les œuvres qu'il reproduit. La science du dessin s'est presque réduite à savoir calquer ; quant à simplifier une photographie, il n'y faut songer qu'en se résignant à le faire mal. Telle qu'elle est, cette photo, elle forme une gamme parfaite dont on ne peut rien changer sans tout perdre ; en extraire un trait est chose impossible, tant le passage d'un objet sur un autre, une figure dans un fond, etc., etc., est insaisissable.

« La photographie est une reproduction ; c'est déjà une trahison. La copie interprétée de cette *trahison*, qu'est-ce ? Comment peut-on extraire le trait d'une figure si le véritable modèle n'est pas là ?

* * *

« Voici donc notre graveur obligé de copier du vague, lui dont l'art est si précis. La photographie voit les empâtements de la couleur, les accidents, avec autant d'intérêt que le plus beau dessin. Que mettra-t-il à la place de ces accidents ? Il calque, il copie et, comme la photo est bête, il copie une bêtise.

« Il a si bien fait cela que, le moyen d'imprimer la photographie étant découvert, on se passe de lui. Qu'est-ce qui imite le mieux une photographie, si ce n'est une photogravure ? Cela atteint un tel degré d'impersonnalité que le pauvre graveur ne peut plus lutter.

« Mais, autrefois, on pouvait sans fatigue regarder un grand nombre de reproductions, parce qu'elles étaient toutes différentes et personnelles.

* * *

« Pour que le graveur qui n'a pas la faculté de la



ARRIVÉE AU MAIL (bois original)
(Extrait de *Deux contes* de Maupassant,
Société du *Livre illustré normand*)



ABREUVOIR PRÈS NOTRE-DAME
(bois original)

composition fasse œuvre d'artiste, il lui faut être interprétateur, simplificateur, avoir une idée bien arrêtée sur les nécessités de son métier, et qu'il sache dessiner directement. Il doit renoncer à dépasser les limites de son art, de même renoncer à exprimer la couleur. On peut, en gravure, exprimer le froid et le chaud ; et c'est du reste le principal. Mais il est impossible de graver du rouge, du jaune ou du vert. Ce sont là recherches qui empiètent sur le domaine du peintre et qui gâtent tout.

D'ailleurs, la gravure de reproduction se meurt sous la vision et le contrôle photographiques.

Les éditeurs, possesseurs, *enfin !* d'un moyen mécanique de contrôle qu'ils croient juste, ont exigé de plus en plus l'*imitation*. Les artistes si spécialisés maintenant, qui dans l'huile, qui dans



LE VIEUX (bois original)
(Extrait de *Deux contes* de Maupassant)
(Société du *Livre normand*)



AU CABARET (bois original)
(Extrait de *Deux contes* de Maupassant)
(Société du *Livre normand*)

la glaise, n'ayant plus de connaissance générale des arts, ont été dans la joie de retrouver même les hasards et leurs erreurs dans la reproduction de leurs travaux. Quant au public, il ne voit plus que les veuleries de la photographie. Il en fait, et se croit par cela l'égal des maîtres.

« Et pourtant la photographie ment, se trompe, déforme, ne voit que l'aspect extérieur des choses et des êtres. Elle ment et les artistes sincères ne mentent pas, mais ils ont un cerveau et des yeux ; on aime mieux croire *une boîte à un œil*.

* * *

« *La gravure originale.* — Si méprisée il n'y a pas bien longtemps, et cependant seule vivante à cette heure ! Mais qu'elle se méfie à son tour, qu'elle ne soit pas trop hâtivement faite. Qu'elle ait le respect de son métier en même temps que de sa qualité de vision. Qu'elle synthétise, simplifie, exprime, se défie de la vision photographique, de la trivialité du style ; qu'elle n'emploie que des moyens interdits à la photographie, le *trait*, les *indications bien affirmées*, montrant bien les mouvements des tailles qui sont *le fond même de la belle technique du graveur*.

« Le goût de la *mezzo-tinto* est un acheminement vers la photogravure. Ce moyen permet de faire une gravure rien que par des valeurs, sans l'écriture de la gravure, et, comme c'est le métier de la photogravure, rien ne lui permettra plus d'affirmer qu'elle est une gravure.

DÉMÉNAGEMENT DE PAUVRES GENS (bois original)
(Extrait de *Paysages et coins de rue* de Jean Richepin)

« L'aquatinte est presque dans la même voie. Le contour, le trait seuls peuvent lui faire éviter cet écueil. Voyez Goya qui ne s'en sert que comme de rehaut. Son dessin, puis quelques à-plat très simples.... Donc, les bases de la gravure, de reproduction ou originale : le dessin, le trait, un grand respect de la technique de chaque mode d'expression, montrer franchement, clairement le travail à l'aide duquel la gravure est obtenue.

Transposition : profiter de l'admirable lumière du papier et de la profondeur des ombres, du noir.

« Ne pas s'occuper des couleurs propres aux objets, mais bien de la *couleur*, ou plutôt de la lumière générale de la forme ou dessin des objets.

« NE PAS IMITER. EXPRIMER. »

* * *

Ne pas imiter, exprimer, n'est-ce point la base de toute la technique d'Auguste Lepère ? N'est-ce point cette méthode d'expression qui nous mène devant ses plus belles pages, comme devant tant de grandes œuvres, à cette émotion grave et profonde dont nous parlions plus haut ?

L'artiste, par cette phrase courte où il nous dit le secret de sa recherche, nous initie à la gamme fondamentale des impressions ressenties devant l'œuvre d'art. Il nous donne la raison de notre émotion profonde, qui est à la fois à base d'orgueil et à base d'altruisme.

Nous constatons qu'un de nous a exprimé la

nature, c'est à-dire qu'une fois de plus l'Esprit et la Matière ont été vaincus et résorbés par un esprit, par une intelligence servis par des organes et des techniques.

Nous constatons qu'un de nous est arrivé à l'Unité, qu'un de nous a été le miroir du monde, qu'il y est arrivé par la souplesse de sa méthode, les énergies et les douceurs de son faire, et par le plus agile et le plus savant métier.

Mais Auguste Lepère vaut surtout par cette extraordinaire conscience de l'esprit qui fait que devant chaque émotion nouvelle il trouve les moyens neufs d'exprimer la nuance personnelle de sa pensée. De même que les écrivains qui ont le talent de trouver toujours, devant n'importe quelle idée, le mot propre, Lepère trouve toujours la ligne et la composition nécessaires.

Il n'arrive jamais, devant une œuvre de Lepère, que l'on songe qu'il a grandi à l'excès ou diminué les dimensions nécessaires de sa mise en page, et c'est là le plus grand don, le don de proportion. Il résulte, chez lui, de son intelligence absolue de la nature et de sa science parfaite des moyens de transposition.

GUSTAVE KAHN.

Cl. [illegible]



JOUEUR DE BINIOU
(d'après un dessin original)



LE PALAIS FARNÈSE A ROME — VUE DE LA GRANDE FAÇADE

LE PALAIS FARNÈSE[1]

De la place où le Palais Farnèse érige la majesté de sa façade, on est frappé de cet aspect cubique et fort qui le soude à la terre, on en admire l'architecture dont aucune fioriture incidente ne déplace la ligne. De chaque côté de la place émerge une vasque de pierre qui déverse continuellement une eau très pure, cette eau dont le doux bruissement vous séduit à chaque place, au moindre carrefour de Rome. L'admiration s'attendrit alors de réminiscences, elle dépasse le temps et le lieu, et vous met à point pour goûter la beauté de ce palais bien romain dont les matériaux proviennent du théâtre de Marcellus et du Colisée.

Voici, tout au faîte du Palais, la célèbre corniche exécutée sur les plans de Michel-Ange, achevée par Giacopo della Porta. La base a commandé le faîte qui couronne avec richesse, avec sobriété, ces murailles austères. L'architecte San Gallo qui commença l'édifice ne fut pas desservi par ses successeurs illustres. Passant devant le suisse qui se silhouette à l'entrée des moindres palais romains, on s'avance sous un vestibule à triple arcature; là, un petit froid vous saisit. On admire certainement, mais de la mélancolie se mêle à cette admiration. Le Palais suggère à cet endroit l'idée de prison. Cette sensation deviendrait pénible si elle se prolongeait, mais quelques pas vous portent au milieu de la cour que circonscrit l'élévation des quatre faces intérieures du Palais. La lumière s'épanche toute blonde sur les pavés du sol, et donne, par contraste, de la profondeur à l'ombre du promenoir cintré. Une des parois du Palais reçoit les caresses dorées du soleil, et s'irradie avec une richesse nuancée incomparable sur les parois de droite et de gauche. Le faîte se découpe sur le ciel dont la solidité de ton a la valeur d'un aliment visuel. Et voilà que l'harmonie romaine se complète. Une arcade ouverte tout au fond de la cour laisse apercevoir le jardin au delà duquel on devine le Tibre. Des murailles en or, un ciel tout en velours bleu, des arbres du vert le plus vigoureux, presque noir, sont, par leur robuste contraste et leur association, le *leitmotiv* des sensations physiques que l'on ressent à Rome. A ces sensations vient se

(1) On sait que le gouvernement français a engagé avec le gouvernement italien des pourparlers, chaque jour plus actifs, pour devenir propriétaire de ce superbe palais.

joindre l'obsession intellectuelle du sens historique, ce sixième sens que l'on acquiert au contact de la Rome antique, de la Rome des Papes. Malheureusement, ce sens historique oblitère très vite la notion acquise de l'art pour lui-même, et l'on arrive à goûter ce qui n'est pas parfaitement beau, mais seulement beau par rapport aux manifestations de vie qui ont édifié ces choses qui nous ravissent : le désir de grandeur, l'ivresse de percée de monotones fenêtres. On est tenté de nier que cette disposition fit partie du projet d'ensemble de Michel-Ange, ou si, forcés d'admettre qu'il en fut réellement l'auteur, de soutenir qu'il eut la main forcée par un insupportable client. Les clients, fussent-ils papes comme Paul III, dérangent parfois les projets des artistes. Ils ont des idées à eux qui ne cadrent pas toujours avec la beauté, avec la correction. Alexandre Farnèse, qui,



SALLE DE BAL — VUE D'ENSEMBLE DES TAPISSERIES DE BOUCHER

la conquête ou de la puissance, l'imagination effrénée des foules, les manifestations de la force, la profusion et la richesse, et, surtout, un restant de barbarie dans des civilisations raffinées.

Ces considérations incidentes ne s'appliquent que de très loin à la qualité de notre admiration pour le Palais Farnèse, palais que trois très grands artistes ont contribué à doter de beautés essentielles. Notre sens esthétique nous avertit que ce bandeau placé à distance harmonieuse de la base, que l'intervalle qui sépare ce bandeau de l'aérienne corniche, sont de belles trouvailles d'artiste et que ces heureuses proportions militent contre toute critique de détail. On peut dire cependant que l'édifice gagnerait en beauté, en légèreté, en correction, si l'arcature du premier étage identique à celle de la base ne se trouvait pas murée, puis

sans qu'on sache bien pourquoi, retira sa confiance au premier architecte de son palais et lui donna la honte de voir mettre l'achèvement de l'édifice au concours, dut se montrer tatillon avec Michel-Ange lui-même. On peut fort bien imaginer le colloque que durent avoir ensemble ce pape et ce grand artiste. Le plan de Michel-Ange était certainement de reproduire au premier étage la galerie qui le supporte de ses multiples pilastres reliés entre eux par des arcades. Paul III, qui était le maître, exigea qu'on murât ces arcades pour mettre à couvert et ses valets et sa clientèle. Fit-il ce geste entre la bulle d'excommunication qu'il lança contre Henri VIII d'Angleterre et une lettre soignée adressée à Érasme? Quoi qu'il en soit, le palais eût gagné à ce qu'il consacrât tout son temps à cultiver la poésie dont il était épris, ou à



SALLE DES CARRACHE — PERSÉE ET ANDROMÈDE

faire triompher l'ambition qui caractérisa son pontificat.

Le Palais Farnèse, qu'une fréquentation assidue me rendit familier comme un point très cher de la patrie lointaine, m'apparut sous de multiples aspects. Les spectacles de la vie moderne dont je goûtai maintes fois le charme dans l'intimité ou dans le faste des réceptions officielles me révélèrent des beautés qu'aucune description tendue ne saurait animer. Par les soirs de gala, gravissant lentement l'escalier du palais, je goûtais dès le début de la soirée, et dès le seuil, le plaisir délicat et rare à notre époque d'admirer de la véritable élégance dans un milieu véritablement fastueux. La foule évoluait à l'aise au milieu de très vastes espaces et, comme elle gravissait devant moi le monumental escalier, je l'imaginais accueillie tout en haut par la figure de l'Hercule Farnèse, massif demi-dieu qui doit être bien las de son immortelle inactivité. Puis, mon attention distraite s'attachait au souple déploiement de satin blanc d'une traîne, au scintillement discret d'un collier d'émeraudes alternativement visible et lumineux, puis enfoui sous les dentelles d'une sortie de bal, ou bien encore au balancement rythmé d'une audacieuse aigrette endiamantée, s'inclinant parfois vers une haute et noire silhouette masculine. J'allais vivre une heure ou deux dans ces salons charmants, sous cette voûte



SALLE DES CARRACHE — GALATHÉE

où, de par la magique incantation d'un artiste, se perpétuent les amours des divinités antiques.

Par une divination esthétique qui fait le plus grand honneur au goût délicat des hôtes du Palais, la galerie des Carrache, la salle des fêtes par excellence, n'est pas utilisée pour cet objet les jours de gala. On y passe seulement, et l'on s'y promène à son gré, mais c'est dans un autre salon, celui que décore si délicieusement la suite des tapisseries de Boucher, que se tiennent l'ambassadeur et l'ambassadrice. Le matérialisme abstrait des graves voluptés d'antan n'est pas fait pour nos agitations, et l'art vivant, si spirituel du XVIIIe siècle enveloppe nos élégances fugitives d'une plus voisine, d'une plus fraternelle atmosphère. C'est donc un autre soir qu'il me fut donné de contempler paisiblement cette humanité divine interprétée par les Carrache, laquelle, au-dessus de nos têtes et cependant bien terrestre, variant les poses plastiques propres à faire valoir la beauté des corps et la plénitude des nudités, reproduit les gestes convenus de l'amour. Interprétant une symphonie de Beethoven, un violoniste, une pianiste, emplissent d'harmonie la voûte sonore. Une jeune fille vêtue de rose pâle tourne les pages. Comme ils sont seuls tous trois, comme ils sont lointains! Tout au bout de la longue galerie discrètement éclairée, la svelte silhouette en habit noir du violoniste, ardent à son jeu, attentionné, contraste parfaitement avec le grand corps très pâle et si nu de l'*Andromède au rocher*. Une atmosphère de chair morte se dégage de cet ensemble peint, de cette voûte, et prête à l'illusion des architectures figurées une réalité qui vous transporte dans le monde de la chimère. Et l'on s'en va, laissant bien seule au milieu de tous ces dieux, de toutes ces déesses, la douce enfant à la Licorne du Dominiquin, image exquise et tout à fait unique par sa délicatesse et sa pureté dans l'œuvre de ce maître.



LE DOMINIQUIN — L'ENFANT A LA LICORNE

C'est à la louable initiative de l'ambassadeur et de Mme Barrère que l'on doit la somptuosité reconquise du Palais Farnèse. On y voit plusieurs suites de nos merveilleuses tapisseries du garde-meuble, des de Troy, des Boucher, etc. Cet ensemble unique au monde est présenté avec l'autorité d'un goût impeccable.

L'école archéologique dirigée par Mgr Duchesne est installée au deuxième étage du palais. D'admirables caissons décorent les plafonds des principales pièces. Celui du salon de l'éminent directeur porte, saillantes, les armes des Farnèse. En dépit de l'austérité voulue de ces vastes appartements où tout parle d'étude, un charme très prenant s'en dégage. On sent rayonner de ce centre et de ces laborieux tout ce que l'on aime et tout ce que l'on a compris de cette Rome dont on est ivre (parfois avec remords). Là, le sens historique ne dérange rien à l'équilibre d'un artiste; il est bien légitimement l'âme de ces jeunes hommes qui l'ont développé jusqu'à l'amour.

Et l'on se dit que tout est bien cette fois dans un espace particulier du monde.

CHARLOTTE BESNARD.



PORTRAIT DE BONAPARTE
d'après la peinture exécutée en 1802 par T. Phillips, membre de la Royale Académie
(Sous-préfecture de Bayonne)



REPRODUCTION DE LA GRAVURE EXÉCUTÉE PAR C. TURNER EN 1826
d'après le portrait original de T. Phillips
(Cabinet des estampes)

Un Portrait inédit du Premier Consul

CETTE image, due au pinceau de Thomas Phillips, un des meilleurs peintres de portraits de l'École anglaise, orne le petit salon du premier étage de la sous-préfecture de Bayonne. Il n'existait d'elle, jusqu'à ce jour, aucune reproduction fidèle.

A vrai dire, une gravure fut jadis faite par C. Turner du portrait de Phillips ; mais cette gravure, d'une rare mollesse d'exécution et que nous reproduisons ici à titre documentaire, ne donne, comme on peut s'en rendre compte, qu'une très imparfaite idée de l'original. Ainsi que l'a fort bien dit M. Louis Labat dans une étude qu'il consacra jadis à ce portrait, « le Premier Consul de Phillips s'est changé, avec Turner, en un bon petit gentleman anglais, de fine apparence, penché et rêveur ».

Une simple lecture de l'inscription qui figure sur le châssis de la toile permettra d'établir l'histoire de l'œuvre et d'en dresser l'état civil.

Voici la traduction littérale de cette inscription, aujourd'hui presque illisible, et tout entière de la main de lord Howden..., le donateur : « *Ce portrait a été dessiné par T. Phillips, membre de la Royale Académie, alors que Bonaparte était premier consul, 1802. Bonaparte posa pour ce portrait à la demande de lord Erskine. Phillips acheva son tableau pendant que Bonaparte était à souper, grâce à l'entremise de l'impératrice Joséphine. — Vendu à la vente de lord Erskine.* — HOWDEN. »

Donc, point essentiel, cas très particulier et, disons-le, événement quasi providentiel dans l'histoire iconographique de Napoléon, *Bonaparte posa devant Phillips*, comme il posa jadis, le plus souvent involontairement, devant Gros, David, Guérin, Gérard, Dutertre, Boizot et Isabey, dompté cette fois, comme il le fut pour le portrait d'Arcole, par la volonté persistante et câline de Joséphine.

Voici donc une image, rare et précieuse entre toutes, et à travers laquelle on peut pénétrer l'état d'âme du mystérieux « Corse à cheveux plats » au lendemain de l'attentat de Cadoudal et à la veille du Consulat à vie, puis de l'Empire.

Sur la face antérieure du cadre, on lit en toutes lettres : « *Portrait du Premier Consul* 1802, *peinture originale par Phillips, à la demande de lord Erskine* ».

Ce lord Erskine, esprit libéral et anti-bourbonien, un des plus éminents des jurisconsultes anglais, fut *persona grata* auprès de Bonaparte.

Il avait ses entrées à la Malmaison, et c'est grâce à cette circonstance et à la complicité de Joséphine qu'il put obtenir du peintre Phillips, appelé tout exprès de Londres, la faveur de quelques instants de pose si vivement désirés et si rarement accordés, surtout pendant le Consulat.

Le mot « *drawned* » qui figure sur la partie supérieure du châssis : « *This picture was drawned by T. Phillips*,... etc. » dit assez que si Bonaparte posa volontairement, à la prière de lord Erskine, devant le peintre anglais ce fut pour un dessin, et que la peinture de la sous-préfecture de Bayonne est une œuvre de souvenir, exécutée d'ailleurs d'après des indications très précises.

Le trait du crayon dut avoir, en effet, une bien vive pénétration psychologique, car, sans parler de l'habile construction de tous les détails de la tête, le peintre a su exprimer avec une rare intelligence l'énergique volonté du personnage dans le mouvement de la bouche, et le rêve immense de son âme dans la lumière froide de ses yeux d'aigle.

Nous voici loin du soldat d'Arcole, de Gros, dont la jeune figure héroïque, auréolée de longs cheveux flottants, se détache pâle et nerveuse sur le fond glorieux du drapeau ; et ce n'est pas encore le César de Houdon au regard intérieur, au masque impassible et impénétrable....

Le Napoléon de Phillips, que nous voudrions voir au Musée du Louvre, à côté de celui de Gros, est une sorte de Napoléon de transition.

C'est le Consul.

Et combien supérieur, par la force de l'expression, au jeune et gracieux éphèbe de Greuze ou au ridicule personnage d'apparat du Musée de Liége !

En contemplant cette vivante et impressionnante effigie, non exempte d'une certaine mélancolie, mais où se lisent aussi, dans le songe du regard adouci et la torsion de la lèvre, le calme du triomphe et l'irrésistible volonté, on ne peut que douter de cette suprême confession détachée du *Mémorial de Sainte-Hélène* : « Je n'ai jamais été véritablement mon maître ».

Le portrait de Phillips fut exécuté à l'heure historique où Bonaparte, maître des événements, s'arrête et respire sans vertige, sur le sommet de la montagne péniblement gravie, les traits plus calmes, moins anguleux, la figure même légèrement arrondie. Le masque impérial se dessine :

Déjà Napoléon perce sous Bonaparte.

***

Et maintenant, comment ce portrait a-t-il quitté la collection de lord Erskine pour prendre place dans un des petits coins les plus ombreux de la sous-préfecture de Bayonne?

D'après les renseignements qu'il nous a été donné de recueillir, ce fut le colonel Caradoc, attaché militaire à l'ambassade d'Angleterre à Paris, qui s'en rendit possesseur lors de la vente de la collection Erskine.

Sous le second Empire, le colonel Caradoc, qui siégea à la Chambre des pairs sous le nom de lord Howden, en fit don à la sous-préfecture de Bayonne, don justifié par le bon accueil qu'il avait reçu dans le pays basque, où il passa les dernières années de sa vie. Il y avait fait construire une villa superbe qui porta le nom de *château Caradoc* jusqu'au jour où elle devint la propriété de M. Emmanuel Bocher.

Le portrait du Premier Consul par Phillips, qui vit aussi poser devant lui d'autres modèles de haute marque, tels que lord Byron, William Blake, Chantrey, David Wilkie, Southey, Coleridge, etc., laisse voir à certains endroits des traces de fatigue dues, sans doute, à des négligences de conservation. Cette peinture compte, néanmoins, parmi les meilleures œuvres du peintre anglais, et nous pensons qu'elle ferait très bonne figure au Musée du Louvre, à côté du jeune Bonaparte de Gros. Le plaisir de le contempler est, en vérité, subordonné à un bien grand déplacement, et la sous-préfecture de Bayonne, malgré l'accueil très hospitalier de ses hôtes, n'est pas, en définitive, un musée public largement ouvert à la curiosité des artistes et des historiens.

Armand Dayot.



MICHEL CAZIN — CÉRAMIQUES

LES ARTS RÉUNIS



DUFRÈNE — LAMPE ÉLECTRIQUE

La huitième exposition des Arts Réunis a présenté cette année un ensemble d'œuvres de peinture, de gravure, de sculpture et d'objets d'art très complet et très intéressant. Nous voulons seulement, en ce qui nous concerne, rendre compte de la section d'objets d'art de cette exposition, et plus particulièrement encore des objets d'art décoratif.

Cette section est très peu importante, mais le choix qui a présidé à son élaboration semble avoir été sévère afin de ne présenter au public que des œuvres d'un goût sûr et d'un travail achevé.

A une époque comme la nôtre, où toutes les traditions de métier qui firent les admirables artisans d'autrefois semblent avoir sombré, il est bon de tâcher de noter tous les efforts, quels qu'ils soient, qui sont faits en vue d'un essai de renaissance de ces anciennes traditions.

Les métiers tendent en effet à disparaître et les productions commerciales et industrielles offrent toutes, ou presque toutes, un aspect de camelote — qu'on nous permette ce terme peu élégant — contre lequel on ne saurait trop réagir.

Les artistes de l'art décoratif ont cependant à notre époque une noble mission ; c'est à eux qu'il appartient de donner à l'industrie moderne un stock de modèles nouveaux, et il est bon de noter dans toutes les expositions les efforts qui sont faits dans ce sens.

C'est avec cet état d'esprit que nous avons visité les envois d'art décoratif de l'exposition des « Arts réunis ».

Les noms des artistes qui ont pris part à cette exposition suffisent pour indiquer la valeur de cet ensemble : J.-M.-Michel Cazin, Maurice Dufrène, Eugène Feuillâtre, Charles Hairon, Mme Gaston Lecreux, Fernand Thesmar, de Vallombreuse.

Michel Cazin con-



FEUILLATRE — GOBELET ARGENT ET VERRE





DUFRÈNE — PENDENTIFS

tinue la série d'études si intéressante de ces compositions de matière d'une belle matité et d'une opacité exempte de lourdeur. Il obtient avec ses produits qui tiennent du verre et de la porcelaine, et formés d'un mélange de silice et d'alumine cuits, à haute température, des effets de solidité et de gravité dans le ton de la matière qui s'allient merveilleusement à la forme qu'il a choisie.

Celle-ci s'affirme de plus en plus décorative et nous goûtons tout particulièrement un brûle-parfums monté sur pied, des vases en vannerie à jour et des vases à anses dont la composition architectonique sobre, solide, est du meilleur effet.

Maurice Dufrène, dont nous avons déjà analysé les compositions décoratives de mobilier et d'objets d'art, expose une vitrine dans laquelle un choix d'objets de haut goût révèle un artiste délicat et d'une rare distinction.

Un pendentif en or orné de roses, de péridots et d'opales, retient de suite notre attention. Le métier en est très simple, très ingénieux, et l'effet décoratif est cependant complet et même d'une certaine somptuosité. C'est une simple plaque d'or repercée et mandrinée, puis ciselée ; les feuilles superposées sont maintenues dessous par des chevilles d'or ; les pierres sont enchâssées dans la matière. Les péridots seuls sont sertis à jour pour faire valoir la taille.

Un autre pendentif en platine orné de perles, de brillants et de roses. Ce bijou, d'un métier un peu plus compliqué, est ici constitué par des assemblages de plaques, de fils ronds et carrés, et même de cornières, formant une armature soudée et rivée, puis gravée au burin. Ce métier ingénieux et bizarre rappelle, en petit, celui avec lequel sont assemblés les ponts métalliques et la grande construction de fer. Ce bijou d'un aspect riche et précieux est un bel exemple de technique libre et cependant raisonnée qui lui donne un aspect imprévu et très original.

Le même artiste expose encore une lampe électrique très élégante, en bronze argenté, et une charmante petite liseuse traduite spirituellement en forme d'insecte aux ailes repliées et exécutée en buis sculpté et poli à la main.

L'émailleur E. Feuillatre expose un gobelet argent et verre soufflé dont l'exécution nous semble parfaite et la forme originale et gracieuse.

Charles Hairon montre dans une vitrine des objets d'orfèvrerie en argent exécutés avec un soin particulier et composés avec un goût très sûr.

De Mme Gaston Lecreux, des objets en corne charmants d'arrangement et d'exécution.

Thesmar expose des émaux cloisonnés d'or que nous connaissions déjà.

De Vallombreuse, des grès d'une matière très riche et de coulées imprévues qui ajoutent à l'aspect décoratif de ces objets.

CHARLES PLUMET.



DUFRÈNE — LISEUSE EN BUIS

Le Mois Artistique

L'EXPOSITION ARTISTIQUE DU LYCÉUM. — Notre grand cercle de femmes (évitons le mot *club*, qui pourrait évoquer des souvenirs historiques à jamais éternisés par Daumier, Cham et Gavarni) vit depuis deux mois à peine, et voilà que cette existence qui, espérons-le, sera brillante et durable, se manifeste déjà, avec le plus grand éclat, par une exposition d'art qui comptera parmi les plus intéressantes de l'année.

Il est vrai de dire qu'elle est due à l'initiative de la présidente de la section des arts, Mme Charlotte Besnard, qui en fut aussi l'organisatrice.

Mme Charlotte Besnard, qui n'est pas seulement un fin lettré, comme on peut en juger par l'article paru sous sa signature dans ce numéro de *l'Art et les Artistes*, sur le Palais Farnèse, mais aussi un sculpteur de grand talent, a pensé avec raison que rien ne serait plus propre à affirmer à la fois le caractère de solidarité féminine et d'utilité enseignante du *Lycéum* que d'ouvrir son histoire par une exposition d'art à la gloire des plus grands artistes femmes : peintres, sculpteurs et graveurs.... Et bravement elle s'est mise à la besogne, aidée, précieusement, par le zèle de la présidente du Cercle, Mme la duchesse d'Uzès, et de ses collègues du comité, sans chercher à se dissimuler les grandes difficultés d'une entreprise dont la réalisation devait être considérablement contrariée par la dispersion des œuvres, l'exiguïté relative du local d'exposition, et la brièveté du temps qui lui était assigné pour remplir sa tâche.



Coll. du M. de Ganay

ADÈLE ROMANY — PORTRAIT DE VESTRIS II

Malgré cela, l'exposition est des plus réussie, et c'est une joie que de parcourir les gentilles salles du Cercle, ornées de peintures, presque toutes excellentes, signées des noms de la Rosalba, d'Angelica Kaufman, de Mmes Vigée-Lebrun, Sabille-Guyard, Constance Mayer, Seyster, Marguerite Gérard, Marie Capet, Romany, Benoit-d'Azy, de Mirbel, Suzurier, Vallayer Coster, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Eva Gonzalès....

Un goût parfait a présidé au choix direct de ces œuvres, et, par un phénomène assez rare dans l'histoire des expositions, les toiles venues de loin, sur la foi des renseignements, sont tout à fait dignes de figurer dans cette réunion de morceaux choisis, dont l'ensemble constitue un petit musée d'art féminin d'un aspect définitif.

Nous ne saurions trop conseiller aux amateurs d'art de visiter cette gracieuse exposition où l'œil ne se repose que sur des œuvres rares, la plupart peu connues, tels l'admirable portrait de femme prêté par Mme Vigée-Lebrun, le délicieux portrait de jeune fille peignant (venu d'Écosse), le beau portrait d'homme (collection du duc d'Uzès) de la même artiste ; le portrait d'homme de Marie Capet, pastel (collection David Weill), un pur chef-d'œuvre ; les pastels, d'une exécution à la fois si souple et si forte, de Mme Labelle-

Guyard, les portraits souriants et lumineux de Mlle Constance Mayer, les délicates scènes de genre de Mlle Marguerite Gérard, etc.

Nous eussions voulu voir figurer, parmi tant de gracieux chefs-d'œuvre, le magnifique portrait de Mme Guyard par elle-même, de la collection S. Bardac, et la gracieuse image de Mme Vigée Lebrun, toute parfumée de jeunesse, de la collection du comte Greffulhe.

Et c'est parce que cette lacune est des plus regrettable que nous avons cru devoir y remédier de notre mieux, en reproduisant ici, à côté de l'élégante silhouette de Vestris II, par Mlle Romany, ces deux vivants portraits à l'exécution desquels les auteurs se sont très visiblement appliqués.

A. D.



[illegible]

LOUISE VIGÉE-LEBRUN — SON PORTRAIT

Salon de l'École française (*Grand Palais*). — Le titre est beau, mais semble prétentieux ; il n'y a là qu'une exposition quelconque, dans un local très mal chauffé, et à laquelle du succès échoit cette année à cause d'une rétrospective d'Eugène Boudin, soixante toiles sélectionnées, et qui sont une grande joie ; la Hollande, la Bretagne, la Normandie, la Côte d'Azur, l'Italie, ces sites variés sont tous rendus exquisement, avec une finesse de tons, un grouillement de taches, une intensité de vie extraordinaire ; il serait banal du reste d'affirmer à nouveau que Boudin fut un grand artiste. Il n'occupe qu'une seule ; salle arcourons les autres, très nombreuses, pour signaler : *les Nourrices au Luxembourg* de Bourdon, le *Crépuscule* de Bourgeois, les deux tableaux de Brugairolles, ceux de Cancaret, l'entrée de village de Carette, les paysages de Charrier, *les Laveuses* de Maurice Chabas, *la Répétition au Théâtre Libre* de Dillon, peintre et lithographe ; une nature morte de Groslier, *le Plein soleil* de Levasseur, [illegible] par Loiseau, les [illegible] jaunâtres de Minartz, les petits panneaux de Santereau, les fillettes de Mlle Simon, [illegible] de Surand, *la Calanque* de Ventuejol, les crayons de Boulanger, les aquarelles de Chanzy, les violets de Fabre, la Venise de Fougerousse, les marines de [illegible], les vieilles maisons rouennaises de Leverd, la neige de Luigi Loir, les toits de Picard, *le Port de Cannes* par Troublé, le portrait de Coquelin aîné par Weismann. A la sculpture, les statuettes déjà vues de Bouchard.

L'Algérie, la Tunisie et les Indes (*Galerie Bernheim*). — Ces 101 toiles ont été rapportées de leurs voyages dans les colonies par les boursiers du Concours de Marseille 1906, dont l'initiative généreuse revient au peintre Louis Dumoulin ; il est regrettable que ces touristes occasionnels n'aient pas mis dans leur bagage un peu de la verve pittoresque, spirituelle, vibrante du patron ; ils ont été dans des pays lointains, extraordinaires, mais ne semblent pas en avoir subi l'impression, et leur orientalisme est monotone ; il convient de signaler l'Inde triste de Henri Avelot, le Touggourth ensoleillé de Dabadie, l'El Kantara de Marie Gautier, le Benarès de Joseph de la Nézière, les Femmes arabes de Henri d'Estionne

Exposition Édouard Doigneau (*Galerie Georges Petit*). — Roulottes en Camargue, gardians dans les marais, ou vieux chevaux de Bretagne, ou études de Bigoudennes — je néglige la série de la chasse à courre, — ces aquarelles ont une saine clarté, des teintes fraîches, riantes, un charme doux, deviennent des pages très artistes dans les *Études de marais* et [illegible].

Tableaux de Braquaval (*Galerie des artistes*

modernes). — Familier du succès, toujours remarqué aux Salons, Louis Braquaval est un excellent paysagiste, qui affine sa manière dans des marines blondes et délicates de Saint-Valery-sur-Somme, qui dore de soleil ses vues de marchés d'Amiens et d'Abbeville, et n'est pas moins séduisant dans ses vues d'hiver de Paris ; chacun de ces petits tableaux est un tout composé habilement, d'une harmonie complète, nuancé de la magie des ciels, nimbé d'atmosphère.

Exposition Mary Kazack (*Galerie Georges Petit*). — Un dessin alerte, primesautier, d'une aisance boldinesque, des portraits lumineux, en des poses désinvoltes, d'une vie intense comme celui de M. Jean Pawlowsky avec ses enfants, et aussi des paysages d'Égypte, de Palestine, des vues de Venise, pastels crayonnés rapidement, cette exposition de Mary Kazack est d'un exotisme intéressant.

Société d'Art français (*Cercle de la Librairie*). — C'est la première manifestation d'une nouvelle Société « fondée pour montrer, par des expositions d'œuvres anciennes et modernes, la permanence de notre tradition artistique »; président : H. d'Ardenne de Tizac ; vice-présidents : Émile Bourdelle et Gaston Prunier. L'intention est louable, et ce début intéresse surtout par une rétrospective de Constantin Guys, l'annaliste des équipages et des courtisanes du second Empire, dont les dessins innombrables, de France et d'Angleterre, resteront utilement documentaires.

D'un ensemble varié, détachons : Adolphe Beaufrère et ses paysages de Quimperlé, Paul Briandeau et ses fruits et faïences, Simon Bussy et sa Provence déjà vue le mois dernier chez Durand-Ruel, Marius Carlier et son coin d'Espagne, Dedina et ses marines bretonnes, Henri Déziré et ses claires, exquises natures mortes, Gilbert-Lanquetin et ses fleurs dans des vases, Charles Guérin et sa délicate tête de jeune femme, Mlle Louise Hervieu et ses dessins, Pierre Laprade et son étude d'un tableau que nous avons admiré, Alcide Le Beau et ses croquis teintés, Marcel Noblot et ses dessins à l'encre de Chine, Henry Ottmann et sa fillette en rose, Gaston Prunier et ses aquarelles, Maurice Robin et ses crayons énergiques, Paul Sordes et sa rêverie verte, du Monticelli, doux, Alexandre Urbain et ses œufs rouges avec la bouteille de vin ; à la sculpture, Bourdelle.



Coll. Sigismond Bardac.

Madame GUYARD — SON PORTRAIT

Les Arts réunis (*Galerie Georges Petit*). — Toutes sortes de choses, peinture, sculpture, gravure, objets d'art, la grande salle est encombrée ; Bellanger-Adhémar dore de soleil couchant des voiles de bateaux de pêche ; Georges Bergès nous mène dans les *Jardins de l'Alcazar à Séville*; Mme Blair-Bruce aquarellise spirituellement des *Oies sur la neige* ; Cornillier pastellise avec habileté et charme; de Dambeza, *Marée basse*; Devambez continue ses vignettes drôles, ce qui ne l'empêche pas d'être parfois un très bon paysagiste, *le Sinistre* ; Guinier rapporte de Faouët des coiffes gentilles ; Henri Jourdain se renouvelle avec des vues de Londres, à noter *la Tamise à marée basse* ; de Lauth, une pochade à la Goya, *Mendiant d'Andalousie* ; Lechat fait les décors dont Huart dessine les personnages, dit bien le pittoresque banal et solitaire de la petite ville, *le Restaurant de Montreuil-sur-Mer* ; de Gaston Lecreux, des fleurs ; de Fernand Maillaud, des bords de rivière avec des laveuses, des enfants, des chevaux, une vibrante

vision de nature ; de Jean Rémond, *la Lande bretonne* et *Effet du matin en Bretagne* ; Louis Brown, en progrès, étudie toujours le cheval, son *Gris pommelé* en céramique est une belle pièce. (Pour l'art décoratif, voir l'article de Charles Plumet.)

ŒUVRES DE FÉLIX BORCHARDT (*chez Devambez*). Des paysages d'été en Haute-Bavière, dans une lumière intense, « un bouquet de tableaux aux tons sonores », écrit Louis Vauxcelles, en la préface très documentée du catalogue ; des marines de la Baltique et de Villers, dans des gammes plus assourdies, prouvent le beau métier du peintre, ses qualités techniques ; il faudrait pouvoir étudier en détail ces aspects de nature ardemment colorés, d'un impressionnisme local, qui sont dans l'œuvre de l'artiste une note de poésie attachante.

QUELQUES ARTISTES MODERNES (*Salle Chauchat*). C'est une nouvelle galerie, et la première exposition, préface aussi de Louis Vauxcelles, présente un réel intérêt avec : *le Petit Chanteur des rues* et *le Chemineau* de Jules Adler, les fleurs et les plages de Morisset, les peintures de Belleroche dont nous admirions le mois dernier les lithographies, avec les nus dorés de Beaubois, le *Lac en montagnes* de Borchardt, les décorations de Caro-Delvaille, les *Bréhat* soleilleux et diamantés de Dabadie, les anecdotes de Devambez, les féeries grandioses de Jeanès, sa vue de Meudon prise de la salle à manger de Rodin, les tendres carnations d'Ernest Laurent, les effigies vaporeuses de Louis Picard. Çà et là Corot, Courbet, Sisley, Carrière, Guillaumin, et quelques sculptures de Desbois, Hœtger, Millès et Camille Claudel.

EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DE LA MINIATURE, DE L'AQUARELLE ET DES ARTS PRÉCIEUX (*Galerie Georges Petit*). — L'aquarelle prédomine de plus en plus, la miniature, l'enluminure étant choses désuètes, condamnées à disparaître ; et voilà pourquoi cette exposition ne présente pas grand intérêt ; cependant la théorie du bloc ne nous empêche pas de signaler, parmi les aquarelles : *le Chemin à Marseille* par Ivan d'Assof, les illustrations très littéraires de Chanzy, les petites notations pittoresques de Mlle Courboin, les études de Depré



CONSTANTIN GUYS — SUR LA PORTE

qui va de Raffaëlli à Bottini, les vues de Paris, en fine grisaille, de Guillaumot, les délicates visions de neige de Mimaut, *le Lac de Brieuz* de Mlle Popelin, les marines de Saint-Quay par Gabriel Rogier, *le Quai de Sèvres* de Jacques Simon, les cartes postales de Mme Trichard, et encore les prestes croquis d'enfants par Mme Atché-Leroux ; parmi les miniaturistes, citons : Mlles Censier, Delaroche, Droual, Faure, Gibier, Schœffler, toutes élèves de Mme Debillemont-Chardon dont les quatre portraits de chiens sont de délicieuses choses ; puis Mme Camille Isbert, Mme Pomey-Ballue et son double portrait d'enfants ; enfin, les impeccables et frigides dessins ingristes de Coraboeuf, les éventails spirituellement fantaisistes de Mlle Georges, le paravent brodé de Mlle Haillot, les peignes historiés de Jorel, les objets en corne sculptée de Mme Lecreux, les reliures de Charles Meunier pour Villon et Theuriet, parures très artistes.



CONSTANTIN GUYS — UN BAL PUBLIC

Exposition G. Chénard-Huché (*Galeries Henry Graves*). — Les vues de la Butte Montmartre sous la neige, âpres, farouches, violentes, eussent été un précieux appoint aux cimaises des peintres du Paris moderne ; le pittoresque du décor légendaire apparaît ici avec la morne poésie de l'hiver, et les ailes du moulin, immobilisées par les frimas, se silhouettent bien sur le ciel lourd ; en 1888, la manière de l'artiste était moins dure, comme le prouve son *Boulevard de Clichy*, une vision presque blonde, dans une claire atmosphère ; de cette même époque sont aussi *les Péniches au Canal Saint-Martin*. Il faut citer encore *la Cité* (*brume du matin*) et *le Quai aux fleurs* avec Notre-Dame. M. Chénard-Huché a rapporté de voyages en Bretagne, en Hollande, en Provence, des études lumineuses, vibrantes, dont les meilleures sont sans nul doute celles datées de Sanary et du vieux port de Marseille. Mais de montrer des tableaux exécutés à des époques différentes déroute le visiteur ; on voudrait qu'ils soient placés par ordre chronologique, afin de constater les étapes accomplies et le progrès obtenu.

Troisième exposition de la Société internationale de la peinture a l'eau (*Galerie des Artistes modernes*). — On n'a pas la sensation d'entrer dans une exposition d'aquarelles, et s'il n'y avait de Besnard sa superbe *Étude de femme* et ses cartons pour une décoration de salle à manger, on pourrait dire, sans le moindre parti pris, que cette Société n'est pas en progrès sur ses deux manifestations précédentes. L'aquarelle est, prétend-on, un art fluide, léger, clair, primesautier, et l'on s'étonne de rencontrer des pages noirâtres, épaisses, plâtreuses. Après cette impression d'ensemble, retenons cependant : *la Falaise*, de Francis Auburtin, très aérée ; les maisons rouges de Cassiers, d'une précision attentive et patiente ; *Midi*, dans le chantier, de Frantz Charlet ; les fruits décoratifs et vitrariés de Mme Crespel ; les toujours très intéressants intérieurs d'églises de Delaunois ; les intimités de Walter Gay, *la Bibliothèque, les Potiches*, bleues ; l'exquis tableau votif de G. La Touche ; le déjà tant vu *Chemin de halage* de Luigini ; les plages papillotantes, grouillantes, de Marcette ; les dessins en couleurs de Mlle Nourse ; *le Débarquement* de Lucien Simon, reproduit ici même dans notre précédent numéro. On déplore l'absence de sociétaires qui se nomment : Brangwin, John Sargent, Charles Conder.

Exposition Widhopff (*Galerie des Artistes modernes*). — C'est le succès du *Courrier français*, Willette et Widhopff, et l'un fait la préface du catalogue de l'autre ; on sait que Pierrot a un joli brin de plume à son crayon ; il le prouve une fois



FÉLIX BORCHARDT — DANS LA HAUTE BAVIÈRE

de plus. Les éloges qu'il décerne à son ami sont mérités d'ailleurs ; chez le dessinateur petit-russien, il y a un peintre lumineux, pittoresque, qui se révèle à nous, et dont les « ravissantes études peintes où, léger et printanier, le soleil câline paternellement la terre » sont d'une jolie émotion d'art.

Société des aquarellistes français (*Galeries Georges Petit*). — C'est la trentième année, et l'intérêt va toujours diminuant ; « de l'ouvrage bien faite » sans doute, mais qu'un peu d'art serait le bienvenu ; tout cela est soigné, propret, gentil, sans âme et sans personnalité ; tous les aquarellistes de notre pays ne sont pas membres de cette société, il en manque, et des meilleurs qu'on trouve à la Peinture à l'eau et à l'Internationale ; ici on vit sur une réputation ancienne et de la monotonie résulte d'une égale perfection. Aublet envoie de Tunis de l'orientalisme pâlot ; Mlle Baily travaille à la sépia et à la sanguine René Binet a réuni les exquises vues d'Italie et d'Allemagne dont nous avons fait l'éloge lorsqu'elles furent exposées chez Durand-Ruel ; Calbet est doucereux, gentillet, très habile ; Mlle Marie-Paule Carpentier se rapproche des estampes en couleurs de Rivière ; Clairin a vu dans la forêt de Teniet des arbres fantastiques d'un pittoresque de féerie; Maurice Courant violente un peu sa manière avec des coups de vent à Hoorn ; de Doigneau, des pages déjà vues à son exposition particulière ; Henri Duhem révèle des impressions délicates, de brumes, d'étang, on pense à des vers d'André Lemoyne ; Maurice Faure semble faire des pastels ; Ernest Filliard met des tons chauds sur des fleurs et sur des fruits ; Geoffroy, fidèle à sa floppée de petits modèles, a surpris au théâtre un amusant *public enfantin* ; Guirand de Scevola, qui continue à se chercher, inaugure un nouveau reflet ; Henri Jourdain ajoute à ses inondations des visions de Londres que nous avions déjà notées ; Jeanniot, égaré ici, affirme sa maîtrise avec ses coins de Seine, avec ses dessins rehaussés, est tout à fait hors pair ; Paul Lecomte a vu à Courteuil une meule et des nuages, et a pris de jolies notes de paysage à Menneton-sur-Cher ; Gaston Le Mains, qui affectionne l'ambre de l'automne, émeut avec *la Maison abandonnée* ; Luigi Loir pique de lumières et de passants les soirs de Paris ; Muenier, après les bandits corses, portraiture des braconniers de la Franche-Comté ; Henri Paillard, avec des épaisseurs de peinture à l'huile, a parfois des éclatances à la Brangwyn ; Rochegrosse illustre de joaillerie *la Tentation de saint Antoine* ; de Paul Rossert, du déjà vu et apprécié ici même, *la Drague* ; Saint-Germier,



G. CHÉNARD-HUCHÉ — LA NEIGE A MONTMARTRE

qu'on pourrait appeler parfois notre Longhi, raconte [illegible] de Venise aussi revient Vignal, et il rend bien certains aspects solitaires et silencieux ; Worms ressuscite les [illegible]res d'Yvon ; Zuber anime sa sécheresse dans [illegible] en Savoie.

AQUARELLES DE FRANCK BOGGS (*Galeries Georges Petit*). — Lavis hachurés de fusain, taches vives à la Jongkind, Paris, Mantes, la Hollande, maisons, ports, fleuves, une facture instantanée, preste, alerte, et juste.

EXPOSITION VUILLARD (*Galeries Bernheim*). — Le délicieux peintre d'intérieurs, *l'Échafaudage*, de paysages, *la Maison suisse*, qui a regardé *Une partie de dames* en plongeant à la façon de Devambez, qui intitule *Dans les champs* un rébus de femme et d'édredon, a brossé trois grands panneaux décoratifs d'une vigueur admirable, notamment *la Meule*.

EXPOSITION BELLANGER-ADHÉMAR (*Galeries Georges Petit*). — Aquarelles et gouaches de Bretagne, de Fontainebleau, de Paris, de Touraine, de Hollande, d'Algérie ; à citer : *la Ville close*, *Bateau norvégien à quai*, *le Chemin dans la dune*, *Falaises de Cancale*, *la Seine à Samois* par un automne mordoré, *la Route de Franchard* avec les bruyères, *Barques à Vichy*, *Petit lac en Algérie*.

MAURICE GUILLEMOT.

Les dessins de Guys reproduits ici ont été gravés par J. Bertrand pour le livre de Gustave Geffroy : *Constantin Guys, l'historien du Second Empire* (H. Floury, édit.).



BRAQUAVAL — PAYSAGE

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

AUTRICHE

A Prague, exposition au Salon Topič d'œuvres de M. Alois Kalvoda, paysagiste de valeur, qui ajoute à ses mérites celui de se tenir strictement à l'écart des querelles politiques et nationales, voire même d'écoles et de personnalités, avec lesquelles la vie artistique en Bohême doit, hélas! toujours compter. Nous en avons eu dernièrement la preuve à propos de la nomination de deux professeurs à l'Académie des Beaux Arts dont l'un, chargé d'y enseigner les techniques graphiques, ne sera pas l'artiste qui seul y avait droit, celui que les suffrages de ses pairs, dans toute l'Autriche et même à l'étranger, désignaient à ce choix : M. Vojtech Preissig. *L'Art et les Artistes*, l'année même de sa fondation, a parlé de M. Kalvoda ; c'est toujours le même amant des régions rocheuses et forestières de la patrie tchèque, des vastes horizons tristes sous des ciels d'un gris-perle indéfectible et des coudes de rivière oubliés sous les arbres; et ce sont toujours les mêmes harmonies tristes et voilées de la même pâte souple et large, savoureuse et franche.

Volne Smery, l'organe de la Société Manes, arbore avec l'année nouvelle des parures typographiques, exquises de fantaisie et d'asymétrie dans la plus extrême propreté calligraphique. Ces ornements, où le caractère populaire slovaque se raffine au contact des exemples tant japonais que russes, ceux surtout partis de Talachkino, sont au compte de M. Frantisek Kysela. Il faut soigneusement inscrire ce nom sur nos tablettes. Nous attendons en M. Kysela le véritable rénovateur de l'art décoratif tchèque qui, à Prague, à l'instar des Bilibine et des Mehofer, résumera et synthétisera les expériences et les efforts de trois quarts de siècle, à la conquête, enfin, d'une expression nationale individuelle de cet art populaire enchanteur, que traque et refoule partout l'épouvantable industrialisme cosmopolite. Il est d'autres symptômes encore de l'approche de ce moment, depuis si longtemps attendu, où l'artiste tchèque saura être profondément national en même temps que d'une intense individualité. J'en démêle jusqu'au fond des vallées slovaques où l'on vient de voir apparaître pour la première fois une affiche aussi nettement artistique que délibérément nationale. Et puisque c'est un événement, il faut dire qu'elle est signée B. Jaronek. De son côté, toujours à Prague, M. Jan Preissler poursuit sa carrière de grand peintre décorateur de la volée des Puvis de Chavannes et des Ludwig von Hofmann, avec une curiosité souvent géniale des excès modernistes à la mode. La santé de son art s'accroît même de ce qui, chez d'autres, est phénomène morbide. Des horreurs ont mis M. Preissler sur le chemin de certaines beautés et inversement un voyage en Sicile a déterminé chez lui une totale modification de sa vision et de son rêve de la vie moderne. Il se fait en lui un alliage incroyable d'éléments contradictoires ; sa peinture fait penser à de la prose qui serait engendrée par Gorki et d'Annunzio.

A Vienne, au Künstlerhaus, exposition posthume de Charles Wilda, mort l'été passé : tableaux égyptiens de l'artiste qui prit après 1890 la succession de Leopold Müller et dont le caractère ethnographique aussi bien que le décor ensoleillé sont à louer ; puis fantaisies décoratives telles que *[illegible]* ou *[illegible]*. Exposition de l'architecte Friedrich Ohmann, l'un de ces *[illegible]* qui en quelque dix années viennent de modifier complètement la physionomie de l'antique capitale. Puis la production ordinaire des peintres autrichiens de tout repos : portraits de MM. Angeli, Rauchinger, Krauss, Uhl, Poosch ; paysages de Mme Tina Blau et de MM. Zetsche, Zoff, Russ, Zinkel, Suppantchitsch ; chairs savoureuses de M. Lado Styka, élève de Henner ; un buste d'enfant de M. Giuseppe Mayer, de Trieste, etc.

Événement plus important : la Société des Arts graphiques, qui est l'une des institutions les plus curieuses et les mieux rentées de la capitale, met en vente le catalogue de l'œuvre gravé de Goya par M. Julius Hofmann. Ce catalogue met en lumière une quantité de recoins ignorés de l'œuvre du maître. C'est un modèle de clarté, de logique et d'érudition. Et puis, il y aurait avec les livres d'étrennes de la librairie viennoise ou même rien qu'avec la moisson hivernale des calendriers pour 1908 une étude bien amusante à esquisser du niveau actuel des préoccupations et des goûts artistiques du public viennois. Passons.

A la galerie Miethke, nous retrouvons Prague, où nous allons encore revenir en finissant, et nous retrouvons M. Vojtech Preissig. Passons encore. Mais n'oublions pas son compagnon M. Josef [illegible] qui évoque le décor superbe et mélancolique toujours du vieux Prague en une série de sombres aquarelles à l'unisson de ces aspects tragiques. D'autres expositions se succèdent sans interruption dans ce local très central : celle de M. Gustave C. Grœger entre autres. C'est de la peinture de voyageur, de touriste, d'alpiniste qui voudrait être partout à la fois et à qui les sites les plus opposés conviennent. Elle s'exécute tantôt à 2000 mètres d'altitude dans la neige, tantôt en Égypte et tantôt c'est l'Océan, et tantôt c'est Venise.

Se souvient-on à Paris de Ludek Marold, cet illustrateur charmant, mort tout jeune et qui fit vers 1893 la fortune des éditions Guillaume ? Il y eut en lui l'étoffe d'un véritable peintre ; on ne pouvait plus guère s'en rendre compte aujourd'hui que par son grand panorama de la bataille de Lipany, l'une des plus extraordinaires œuvres de ce genre que nous ait léguées le XIXe siècle. Il l'avait en quelque sorte improvisée avec une verve géniale et certains morceaux absolument grandioses permirent de faire crier au génie. Cet illustrateur léger dont on ne connaissait que des vignettes avait couvert en moins de rien ses mille mètres de toile et dépensé 12000 kilos de blanc avec un hectolitre de térébenthine. L'œuvre vient d'échapper à un grand danger. L'édifice circulaire qui la contenait devait disparaître pour faire place aux travaux de l'exposition jubilaire, par laquelle Prague entend célébrer [illegible]

[illegible] Joseph. Le sort de [illegible] de vives inquiétudes. [illegible] de Prague vient de [illegible] de Marold. La Société des [illegible] tchèques va s'occuper de construire un abri définitif à ce panorama qui demeurera [illegible] la Bohême une leçon d'art en même temps qu'une leçon d'histoire.

Et puisque j'ai parlé du jubilé impérial, qu'il me soit permis de signaler les beaux timbres-poste émis à cette occasion. Ils sont signés de M. Kolo Moser, l'un des artistes les plus en vue du Musée autrichien d'art et d'industrie, et donnent des effigies aussi soignées qu'exactes de François-Joseph et des principaux souverains de la maison de Habsbourg, ses prédécesseurs.

WILLIAM RITTER.

BELGIQUE

Je vous ai dit que l'attention est enfin attirée vivement par les efforts obstinés et très remarquables des quelques artistes qui, pourtant dépourvus de commandes et d'encouragements officiels, cultivent en Belgique la peinture monumentale. Leurs envois au dernier Salon de Bruxelles ont fait grande impression, et l'on paraît enfin décidé à leur fournir le moyen de travailler avec un but défini.

Le grand panneau de M. Fabry, *la Danse*, est maintenant placé au théâtre de la Monnaie, dans le grand escalier, jusqu'à présent orné de vieilles allégories tout à fait médiocres. L'œuvre, d'accent très personnel, est admirablement décorative, et il a suffi qu'elle fût placée là pour faire constater l'impossibilité de ne point compléter la décoration nouvelle ainsi commencée.

Les compositions de M. Montald que je vous ai signalées, et qui font partie d'un projet destiné au grand vestibule du Musée d'art ancien, ont été présentées. Mais, sans mettre en cause la valeur de ces œuvres, on discute vivement sur l'opportunité qu'il y aurait à les placer dans le monument édifié par Balat. La Commission des monuments estime que, dans l'esprit de l'architecte, ce vestibule n'était point destiné à recevoir des peintures décoratives, et, d'autre part, on trouve que l'expression de ces compositions sur fond d'or s'accorde mal avec celle des chefs-d'œuvre de l'école flamande qu'abrite le Musée. En tout cas, si les panneaux de Montald ne sont point placés là, il semble que l'on soit décidé à en garnir une salle du Musée des arts décoratifs, au Palais du Cinquantenaire, l'ensemble de ces compositions présentant un indéniable intérêt, représentant un effort heureux et qu'il convient d'honorer.

Enfin, on a commandé à M. Delville des esquisses pour la décoration des salles du Palais de justice de Bruxelles, et d'autres esquisses, pour le même monument, vont être demandées à M. Fabry.

☙

Précisément, le Salon du cercle *Pour l'art* vient de nous montrer des œuvres nouvelles de quelques-uns de nos peintres de grande décoration : de M. Fabry, de M. Ciamberlani, de M. Van Holder, de M. Langaskens.

M. Fabry n'expose cette fois qu'une composition de dimensions restreintes, peinte en Italie, à Padoue, sous l'impression de Giotto. Il y manifeste une fois de plus une admirable conception de la noblesse du mouvement, de la gravité de la pensée dans cette forme énergique et pure, dans cette couleur simple et ardente qui en font, je crois, la personnalité la plus sainement originale, dans sa vigueur classique de la peinture monumentale d'aujourd'hui.

M. Ciamberlani, qui, lui aussi, travaille inlassablement depuis vingt années, en dépit des indifférences décourageantes, a entrepris l'exécution d'un vaste tryptique dont il expose l'esquisse et le carton du panneau central : *Les Hommes*. Ses nus harmonieusement groupés ont une sérénité élyséenne, sont animés d'un rythme de béatitude. Mais le rêve, chez M. Ciamberlani, s'exprime en de la vraisemblance forte, en des formes doucement et chastement voluptueuses ; de l'énergie subsiste dans la sérénité.

Cette énergie dans des formes vigoureuses marque la plupart des œuvres de nos décorateurs : c'est l'influence persistante et heureuse de l'instinct réaliste de la race. Elle était dans le *Prométhée* du très idéaliste artiste qu'est M. Delville ; elle est dans *le Phare*, la belle composition exposée par M. Van Holder au cercle *Pour l'Art*, dans laquelle on retrouve aisément l'influence de Fabry ; elle est dans les panneaux de M. Langaskens, du moins dans les meilleurs, dans ceux où son art savant et gracieux a le plus d'éclat ; elle est dans les esquisses de M. Colmant, dans la composition de M. Jose Dierickx.

En cette même exposition du cercle *Pour l'Art*, deux envois ont fait grande impression : d'abord un simple buste de jeune femme du sculpteur Victor Rousseau, affirmant une maîtrise définitive, concentrant en un morceau admirable par la forme noble, par l'expression pure et intense, toutes les qualités de distinction et de raffinement de cet artiste délicat, qualités grandies ici d'un accent de puissance paisible et synthétique ; ensuite une série de grands fusains rehaussés de pastel, de M. Firmin Bas, humbles figures, *la Fileuse*, *la Gardeuse*, *la Couture*, qui prennent, par l'ampleur de la forme, par l'éclat doux de la couleur dans la lumière, une grandeur d'héroïsme, en même temps que le métier caressant donne à la matière des saveurs fortes.

Il faut citer encore, dans cette exposition, les tendres figures féminines de M. Charles Michel, les paysages de grand style et de facture fervente de M. De Haspe, une série de ces pittoresques, de ces railleuses aquarelles d'Amedée Lynen exécutées avec le métier spirituel, puissant et parfait des vieux petits maîtres flamands ; les toiles de M. Opsomer, de M. Viandier ; une grande marine, de très belle allure, de Mme Lacroix ; les fortes œuvres de sculpture de MM. Braecke et Bonequet, les délicates figurines de M. Wolfers.

☙

Parmi les artistes dont nous avons eu récemment des expositions particulières, il convient de signaler : au Cercle artistique, M. Smeers, un peintre du *Sillon*, en train de conquérir la maîtrise, et l'affirmant en des paysages, des marines, des figures en plein air, des portraits où la traditionnelle vigueur de l'école, la fidélité à la matière onctueuse, aux saveurs rudes des formes s'adaptent parfaitement aux raffinements de vision lumineuse de notre temps ; M. Binard, qui, avec un métier étrange,

dans une facture méthodiquement fragmentée, peint des marines et des paysages d'un style émouvant d'une étonnante profondeur d'expression. Mme Veerman, une pastelliste à la vision claire [illegible] [illegible]

[illegible]

ÉTATS-UNIS

Depuis le commencement de l'histoire de l'art en Amérique New-York a été le grand centre des idées artistiques, la capitale de l'art pour les États-Unis, comme Paris a toujours été la capitale de l'art pour la France.

Récemment un grand changement s'est fait chez nous. Pittsburg, Philadelphie, Boston, Chicago et Washington sont des rivales puissantes pour le Beau.

Mais il y a encore plus d'artistes qui demeurent à New-York et plus d'expositions pendant l'hiver.

L'*Academie*, le Salon annuel d'hiver, vient de fermer. Elle comptait quelques envois intéressants, [illegible] celui de M. W. J. Smedley qui a reçu le [illegible]

Les œuvres de John Alexander, Lydia Emmet et J.-G. Brown ont été très admirées.

Cette exposition finit quelques jours seulement avant l'ouverture du [illegible]

Le vernissage de ce Salon a toujours eu plus de prestige social que celui de New-York, et les grands maîtres tiennent à y être représentés plus que dans n'importe quel autre Salon, sauf, peut-être, celui de M. Carnegie à Pittsburg. Cette année les tableaux sont [illegible] breux, presque 800.

Parmi les noms d'artistes très connus à Paris sont ceux de John S. Sargent, Cecelia Beaux, Childe Hassam, Elizabeth Nourse et William Chase.

Willard L. Metcalf a envoyé son [illegible] un prix important l'année dernière au Salon [illegible] à Washington.

Pour son [illegible] Frank W. Benson a reçu la médaille [illegible].

Mais, si l'Academie à Philadelphie est plus importante que celle de New-York pour avoir une [illegible] de l'art en Amérique il faut visiter les expositions particulières qui se tiennent pendant l'hiver dans cette grande métropole.

En ce moment, chaque galerie de New-York est un tout petit Salon, où les tableaux se [illegible] semaines.

Quels excellents exemples de paysagistes sincères et sérieux j'ai vu chez Macbeth, où il y a des [illegible] de Arthur Davies, un de nos plus puissants interprètes de la nature!

Dans ces tableaux, il a rendu [illegible] montagnes couvertes de neige et les vapeurs bleuâtres de la mer sous le soleil d'été.

Augustus Vincent Jack expose aussi chez Macbeth. Il y a quelque chose d'exquis [illegible]

[illegible] galerie Montross, l'exposition de Willard L. Metcalf a [illegible]

[illegible] merveilleux dans ce département de l'art.

[illegible]

Doué d'un véritable génie, Max Weyl a travaillé [illegible]

[illegible] à Washington et à New-York, où il a vendu presque cin[illegible] Washington.

[illegible] architecture. [illegible] d'affaires [illegible] esthétique.

[illegible] américains [illegible]

[illegible]

HOLLANDE

L[illegible] « Pulchri Studio » exposent de [illegible] par groupes plus ou moins sympa[illegible] assez hétérogènes, en dehors des expositions d'ensemble. Un panneau entier est réservé à chaque exposant, ce qui lui permet de réunir ses meilleures œuvres des dernières années. Le groupe de janvier avait un relief particulier, grâce à la présence de Willem Maris, le plus jeune et le moins connu en France des trois frères portant ce nom.

A côté de Arntzenius, impressionniste de vues de villes aux rues luisantes de pluie, de Mme Bisschop-Robertson, dont j'ai parlé ici il y a un an, de Hyner, peintre de types zélandais, de Koning, Wally Moes, et de quelques autres artistes d'inégal mérite, les œuvres du maître animalier, du fin luministe, se distinguaient par leur exécution superbe, leur coloris puissant et franc, et leur belle entente de l'ensemble.

Comme d'habitude, je préfère m'arrêter à un artiste saillant, plutôt que de citer une kyrielle de noms plus ou moins garnis d'adjectifs.

On connaît l'histoire des trois Maris, fils d'un modeste imprimeur : tous trois se vouèrent à l'art dès leur enfance.

Jacob et Matthys allèrent étudier à Anvers, puis à Paris, où l'aîné fut pendant quelque temps élève d'Hébert. Après la Commune, Matthys, ou Thys, comme on l'appelle en Hollande, alla habiter Londres où il vit encore, tandis que Jacob revint à La Haye, où il est enterré (1837-99).

Celui-ci fut sans conteste un des grands peintres de son époque. Ses figures, assez rares dans son œuvre, sont aussi puissamment belles que ses paysages qui, d'une mise en page admirable, d'une fraîcheur d'impression hors ligne, d'un coloris riche et harmonieux et d'une exécution savante et directe, sont ce que le XIX[e] siècle a produit de plus parfait en Hollande. Tout en ayant subi plus ou moins l'influence des « peintres de Barbizon », les œuvres de Jacob Maris font preuve d'une originalité innée.

Matthys, qui débuta avec des tableaux d'un mérite d'exécution exceptionnel, dans le genre des Primitifs du Nord, changea soudain sa manière, et se mit désormais à chercher une perfection poétique ou mystique qui déroute le public.

L'impeccabilité de son métier, aussi accompli que celui de Stéphane Mallarmé, lui permet de « mettre du vague » sur ses œuvres ; et ce côté effacé n'est pas obtenu au moyen du blaireau ; mais, à la suite d'un travail de bénédictin, à force de repeindre, il obtient ce « flou ».

Seuls les raffinés et très compréhensifs amateurs d'art l'apprécient. Il y a longtemps, Félix Fénéon caractérisait certaines de ses eaux-fortes en parlant de sa « florentine élégance ». Esprit subtil et profond, et très simple en même temps, admirateur enthousiaste de Léonard de Vinci, Thys Maris travaille sans relâche, tout en produisant peu. Presque jamais satisfait, il est d'une extrême sévérité envers lui-même, et sa recherche de la perfection lui fait rejeter toute œuvre incomplète selon lui.

Ses tableaux, ses dessins légèrement rehaussés de couleur, et ses fusains, représentent des jeunes femmes aux attitudes alanguies, pleines de morbidesse, d'un sentiment exquis, dans des paysages aux brumes flottantes. Ces figures, un peu effacées et imprécises, ont le charme pénétrant de quelque Perdita rêvée ou de quelques vers de Verlaine.

Willem Maris, le frère cadet, né en 1844, doué d'un talent [illegible] personnel que celui de ses frères, s'est borné à peindre [illegible] du soleil dans les prairies, la vie placide des plantureuses vaches hollandaises. Coloriste subtil, il peint d'habitude ses sujets à contre-jour. Amusante à cet égard est l'anecdote qui raconte comment lui et son ami Mauve, lorsqu'ils travaillaient ensemble à la campagne, se plaçaient dos à dos, Mauve épris des infinies dégradations des valeurs mates, Willem Maris passionné de l'éclat des lumières sur le dos des bestiaux, des transparences lumineuses et colorées des verdures, des reflets chauds et du ton ambré de l'ensemble.

Jeune, il a fait des dessins admirables, parfaits en tous points, de vrais exemples de ce que dessiner doit être, comparables seulement aux dessins de maîtres tels que Dürer, Holbein ou Léonard.

Malheureusement, ces pages hors ligne ont traîné dans l'atelier, ont été souillées, maculées, déchirées et sont, pour la plupart, perdues à jamais.

Cette perte irréparable est due aussi, en partie, au manque d'appréciation que les arts du dessin ont rencontré en Hollande pendant de longues années.

Ces études d'après nature, serrées et senties, ont permis au peintre d'élargir son faire, de supprimer peu à peu les détails, d'exprimer, au moyen d'un coup de brosse expressif et synthétique, la forme, la couleur, le caractère et la vie même.

❦

Dans ma dernière lettre, je nommais, parmi les quelques sculpteurs que nous possédons en Hollande, Charles van Wyk.

Ce jeune homme a réuni en ce moment une quinzaine d'œuvres plus ou moins récentes chez M. Biesing, le marchand de tableaux que j'ai déjà plusieurs fois eu l'occasion de nommer dans cette Revue.

Van Wyk, né en 1875, s'est formé à peu près seul, après avoir suivi les cours de l'École de dessin de La Haye. Ayant épousé une des filles de Jacob Maris, vivant avec les peintres de La Haye, son art semble avoir subi quelque peu l'influence de ce milieu, de sorte que ses œuvres évoquent au premier abord nos maîtres de 1880.

Mais, comme me le disait un jour Joseph Israëls : « On est toujours plus ou moins le fils de quelqu'un et il vaut encore mieux rappeler un grand maître que de n'être rien du tout ! »

Comme Jacob Maris, Neuhuys, Mauve, van Wyk a été attiré par le charme de la vie rustique, par le pittoresque des travailleurs de la terre, par les bœufs de labour, les types de pêcheurs et les chemineaux.

Sculpture impressionniste, a-t-on dit de ses œuvres. Certainement sa conception est fort éloignée de celle de nos rares sculpteurs d'il y a vingt-cinq ans.

Artiste au sentiment tendre, praticien consommé et de bonne race (son père est bronzier), il est bien de notre époque et allie à un grand savoir beaucoup de sentiment.

Connaisseur consciencieux de l'anatomie, il use de cette science sans en abuser. Si la construction de ses figures et de ses animaux ne laisse rien à désirer, ses types, tout en étant bien établis, portent parfaitement leurs vêtements qui sont exactement adaptés à leurs formes, et le poil de ses bœufs est frémissant de vie.

La grande sculpture offrant peu de ressources chez nous, van Wyk s'est généralement borné à la sculpture de genre.

Une facture spirituelle, d'heureuses petites touches, larges et exactes tout à la fois, modèlent joliment ses

masques expressifs, les plis des vêtements, [illegible] détails.

Ses *Porteurs d'[illegible]*, ensemble solidement composé, un *Mendiant*, un *Pêcheur [illegible]* des [illegible], surtout un *Ouvrier mettant ses [illegible]*, ainsi que des *P[illegible] [illegible] nourrissons* sont des groupes dont l'attitude [illegible] et le caractère sont excellents.

Van Wyk à cette Exposition [illegible] en progrès. Son *[illegible]*, [illegible] gravures est d'une délicatesse de [illegible]. Les petits nez, les lèvres mignonnes ont d'une vie et d'un mouvement charmants et ce jeune artiste [illegible] individuel et très naturel.

ZILCK[illegible]

ITALIE

On a pu remarquer — et la remarque a une importance toute particulière en rapport au climat historique de notre temps — que le thème proposé pour cette année aux candidats du Pensionnat artistique national italien est le signe d'une orientation collective plus sociale qu'esthétique qui nous laisse rêveurs. La Commission gouvernementale a en effet donné aux peintres qui se présentaient au grand concours officiel le thème suivant : *Les premiers secours donnés par les mineurs à un mineur sauvé d'un [illegible]*.

Il est inutile de chercher quelle était, dans l'esprit de la Commission, la vision de beauté plastique qu'elle croyait suggérer à l'inspiration des réalisateurs à examiner ou ce qui compte plus, quels problèmes modernes de plastique, de composition et d'exécution elle croyait leur soumettre. On ne trouverait pas dans le choix d'un tel thème des raisons esthétiques. Ce choix n'est qu'une résultante très évidente de toutes les préoccupations sociales qui animent et enveniment la vie de notre société et non de toute autre sorte de préoccupations qui en remuent les profondeurs psychiques. Il y a sans doute cent et un problèmes de technique picturale posés en Occident et non résolus depuis quatre-vingts ans ; il y a cent et un problèmes d'esthétique posés et non résolus depuis bientôt un siècle, depuis le crépuscule du dernier style occidental, auquel on puisse donner ce nom très synthétique : l' « Empire », et depuis la révolte anti-académique anglaise. Il y a des problèmes très modernes qui remuent la conscience de tous nos peintres, depuis Manet, Cézanne, Gauguin, et les autres, les vivants dont nous aimons et suivons avec l'anxiété de l'attente les nobles efforts. Mais la Commission italienne n'a tenu compte évidemment d'aucun de ces soucis. Elle a écouté la voix bruyante des préoccupations sociales particulières à notre temps. Le choix de son sujet d'examen est en quelque sorte plus politique qu'esthétique.

S'attendait-on à quelques grandes fresques peintes avec de la lumière, approfondies avec des contrastes puissants entre l'ombre de la mine où opère la mort et l'éclat de la nature environnante, où les camarades transportent vers la vie le mineur sauvé avec peine d'un éboulement ? S'attendait-on à une représentation vigoureuse de quelques types humains que Constantin Meunier a fixés incomparablement pour toujours ? ou à un effort nouveau pour rendre sur une surface peinte la puissance des gestes qui mettent en valeur cette vie formidable et mystérieuse des muscles en rapport avec les états d'âme qui éternisent en beauté les efforts de quelque grand peintre chrétien du XIVe siècle et qui éternisent dans le sens du grandiose, sinon dans celui de la beauté pure, de l'harmonie parfaite et sereine, les efforts de Michel-Ange. Les mineurs, créatures humaines dont le physique est particulièrement desséché et hâlé par les [illegible] et l'[illegible] mort et redoublé en [illegible] ; [illegible] à vaincre et l'angoisse [illegible] des ténèbres et [illegible] les moments de [illegible] et [illegible] auraient pu inspirer quelque toile vraiment picturale [illegible].

Mais il n'en est rien. La Commission n'a voulu [illegible] cela. Les candidats eux n'ont pas [illegible].

On a pu remarquer [illegible] par la [illegible] des compositions. M. Francesco [illegible] a présenté un groupe d'hommes se détachant sur [illegible]. M. Nicola Pizzuti [illegible]. M. Bruno [illegible] a représenté le pathétique social [illegible] en [illegible] dans le grand air en situant [illegible] une gorge de montagnes.

Les sculpteurs ont eu pour leur épreuve un sujet plus universel, sinon [illegible] plus intéressant : *La Mère*. Il s'agit ici d'un thème de sentiment par [illegible]. On ne peut demander à un sculpteur une conception [illegible] de la Mère ni une composition où [illegible] représente en tant que type plastique. On peut seulement lui demander de rendre sa vision [illegible] de la Mère, d'exprimer en quelque sorte plastiquement [illegible] de son sentiment [illegible].

Les candidats sculpteurs ont compris ainsi le sujet qui leur était imposé. Ils n'ont pu voir, en général, la transposition de leur sentiment [illegible] que dans un paroxysme pathétique, un moment suprême de souffrance maternelle. Le pathétique douloureux a toujours plus de charmes faciles pour la réalisation artistique que la sérénité idéale. C'est pour cela que les innombrables petits ouvriers de l'art de tous les temps [illegible] ne [illegible] que du pathétique douloureux, comprenant en général beaucoup plus le sens littéraire des Esclaves de Michel-Ange que le tombeau des Médicis [illegible] qui les tyrannise.

M. Enrico Cattaneo a [illegible] une Mère [illegible] une jeune femme qui donne [illegible] à un enfant et en attire un autre pour l'embrasser, ce qui nous fait immédiatement penser à l'attitude et au sentiment de la *M[illegible]* de Canova.

M. Guido Mazzini a exprimé aussi dans un haut-relief une vision de la maternité [illegible].

M. Francesco Boni a exprimé l'idée maternelle dans un symbole géorgique : la créature humaine groupée autour de la Terre *[illegible]*.

Les autres ont vu [illegible] la femme Mère dans une situation de grande [illegible] son enfant.

Les architectes ont montré, de leur côté, quelques tendances à comprendre l'importance d[illegible] dans les efforts vers un type architectural [illegible] digne d'attirer des sympathies esthétiques.

Ce concours peu important [illegible] peut-être [illegible]

tout [illegible] progrès. On ne propose pas un thème [illegible]. On accepte entièrement [illegible] expression, esprit et forme, lorsqu'on [illegible] les termes de sa force d'artiste [illegible] créateur et de réalisateur. Et c'est ce qui devrait uniquement et profondément intéresser tout [illegible] à l'Etat mécène des artistes: promesse pour qu'avec son aide il en fasse des artistes affirmation. Mais en Italie, aussi bien qu'en France, et peut-être partout, les concours nationaux s'en tiennent à l'absurde routine et on impose des bornes inflexibles à l'inspiration, qui, par définition même, ne doit pas connaître de bornes.

RICCIOTTO CANUDO

NORVÈGE



Galerie [illegible] Christiania

ERIK WERENSKIOLD — ENTERREMENT PAYSAN

L'ÉVÉNEMENT sensationnel de cet hiver c'est l'exposition d'Erik Werenskiold, dans les locaux de l'Association artistique de Christiania.

Peu connu du public européen, Erik Werenskiold mériterait tout particulièrement d'être révélé au public parisien, et en serait très hautement apprécié à cause de sa puissante originalité et de sa profonde sensibilité.

Nous ne pouvons prétendre donner, en ces brèves notes, une biographie et une étude complètes de ce grand peintre. Nous y reviendrons quelques jours plus longuement. Qu'il nous suffise de dire que cet artiste qui compte encore aujourd'hui parmi les jeunes et parfois même parmi les plus avancés de la jeune école est né en 1855, était déjà célèbre en 1877 (à vingt-deux ans !) par une série de portraits remarquables, et a été en 1880 un des chefs du mouvement naturaliste norvégien, proclamant, avec Thaulow, Krohg, Heyerdahl et Munthe, le dogme français du plein air et répudiant les grandes machines pâteuses et conventionnelles de l'école allemande jusque-là éducatrice des peintres norvégiens.

Depuis 1880 Werenskiold s'est maintenu, à force de chefs-d'œuvre, au premier rang des artistes norvégiens. Hautement estimé et admiré par Thaulow, Werenskiold a toujours résisté aux sollicitations que lui transmettait le bon géant et a toujours refusé de venir habiter Paris où il redoutait pardessus tout la tentation des commandes et la spécialisation excessive qui en est si souvent la conséquence. Passionné d'étude et de recherches, Werenskiold n'a jamais su se confiner dans un genre ou une formule : son œuvre tout entière en témoigne.

C'est pour cela que l'Exposition qui vient de s'ouvrir à Christiania a remporté un succès considérable, non seulement dans les milieux artistiques, mais même auprès du grand public : c'est d'ailleurs la première fois qu'une exposition d'ensemble de ses œuvres permet au public de suivre et d'apprécier l'évolution constante du peintre.

L'art de Werenskiold est un saisissant mélange de naturalisme et d'interprétation. Le peintre cherche toujours ce qu'il y a de caractéristique, de saisissant, et met au service de cette idée centrale les mille ressources et

l'ingéniosité toute puissante de son observation [illegible] et de son sens coloriste.

Toute son œuvre évolue dans le sens d'une [illegible]tisation, d'une simplicité de lignes et de couleurs, disons le mot, vers une stylisation toujours croissante.... Et c'est par là qu'il mérite de compter aujourd'hui parmi la jeune école.

Tout ceci explique l'intérêt qui s'attache aux merveilleux portraits de Werenskiold. Ce ne sont jamais de simples effigies, justifiées uniquement par la ressemblance ou l'embellissement des modèles; ce sont de puissantes études de leur personnalité; ce sont des êtres vivants, pensants, souffrants. On doit citer, parmi les plus beaux de ses portraits ceux d'Ibsen, de Bjørnson, de Michelsen, le fondateur de l'indépendance norvégienne, de Mme Erika Nissen, la géniale interprète des œuvres de Grieg, Svendsen et Sinding.

Une autre tâche favorite de Werenskiold, c'est l'illustration des *Contes populaires* [illegible] tiques, si révélateurs des qualités et des défauts de la race. Par la puissance avec laquelle il [illegible] types des principaux personnages légendaires, le peintre est arrivé à [illegible] celui de collaborateur et il semble impossible à tous ceux qui ont vu ses dessins, d'imaginer autrement la Jeune Princesse, le méchant [illegible] Cendrillon [illegible] le vieux Roi.

Paysagiste de grand talent, Werenskiold [illegible] mieux interpréter la nature que certains côtés de l'activité humaine. Ses tableaux de genre [illegible] parmi les plus [illegible] de la Scandinavie. Un des plus importants [illegible] dont le [illegible] toute de simplicité et de sincérité.

Ce sont là en effet les [illegible] grand peintre [illegible] ration, la célébrité?

[illegible]

POLOGNE

L'ART polonais [illegible] tradition, mais témoignant, depuis un demi-siècle environ, d'une vitalité toujours croissante, vient, au courant de 1907, de subir deux pertes considérables. Le 6 janvier mourait Jan Stanislawski, le 28 novembre Stanislaw Wyspianski. Ces deux hommes, enlevés dans la force de l'âge, furent non seulement de grands artistes, ils furent de ceux qui créent à leur nation les bases d'une culture artistique. Tous les deux professeurs à cette bizarre Académie des Beaux-Arts de Cracovie (l'académie la moins « académique » qui jamais exista !) et vénérés de toute la « jeune Pologne », ils eurent sur l'art de leur pays une influence décisive.

L'exposition posthume de *Jan Stanislawski*, organisée au printemps de 1907 à Varsovie puis transportée à Cracovie, fut pour beaucoup une révélation. C'est peut-être elle seulement qui pour la première fois fit connaître pleinement au grand public polonais le [illegible] et subtil artiste que fut l'auteur de ces centaines de minuscules paysages rapportés un peu de tous les coins de la Pologne, de la France et de l'Italie.... L'ensemble de l'œuvre de Stanislawski nous le montre rattaché fortement à l'art français. Corot et Claude Monet, voilà ses initiateurs. C'est bien à travers leur art et loin des fatales recettes munichoises qu'il arriva à se créer des moyens personnels pour exprimer sa propre vision de la nature. Lyrique de par son tempérament de poète, luministe par excellence en tant que peintre, Stanislawski n'est [illegible] ni un grand symphoniste de la lumière, ni un subtil harmonisateur de tons. Ce que donnent ses tableaux, ce sont des [illegible] lumineuses, une cantilène merveilleusement suave et pure. Simple et raffiné en même temps, avec Wyczolkowski et Slewinski, il est le plus « occidental » des peintres de la Pologne. Stanislawski est surtout admirable comme évocateur de son sol natal, l'Ukraine. Cette terre [illegible] steppe sans fin, inondée de soleil et pleine de [illegible] où les premiers plans-tournesols ou [illegible] contrastent si fortement par leur netteté avec le lointain vaporeux des horizons, il la sut traduire amoureusement avec toute [illegible]

[illegible]

Homme de haute culture et d'un contagieux enthousiasme [illegible] qu'il exerça en général sur la culture visuelle de la jeune génération. [illegible] était auparavant avec peu d'exceptions [illegible] son œuvre forme une base inestimable et durable. [illegible] vieux maître Chelmonski jusqu'aux plus jeunes révolutionnaires.

Plus douloureuse encore fut pour les Polonais la mort prématurée de *Stanislaw Wyspianski* ! Ce n'est pas la [illegible] tard, hélas ! reconnaissante, [illegible] est justement le plus [illegible]

[illegible] Stanislawski, il séjourna [illegible]

taine influence du maître de Pont-Aven, plus encore celle des Japonais [illegible] préraphaélites anglais, sans parler des influences locales, de celle surtout de Matejko. Mais ce qu'il apprit chez d'autres, Wyspianski, comme tout grand artiste, l'employa à un but absolument différent et person-[illegible] influence choque presque ici à son égard. Wyspianski mourut dans sa trente-neuvième année. En dix ans (les quelques dernières immobilisé par une atroce maladie), il créa plus d'une douzaine de grands drames et toutes ses œuvres décoratives. La vie de cet homme fut surtout un débat continuel avec l'impossibilité où le mettait sa patrie de réaliser la plupart de ses gigantesques



JAN STANISLAWSKI — LE DNIEPR

conceptions. Pour le Wawel, la vieille cathédrale de Cracovie, le grand reliquaire national, qu'on finissait justement de restaurer, il composa une série de vitraux : visions tragiques de dépouilles royales regardant du fond de leurs orbites vides le présent sans gloire, idée hardie et combien appropriée à l'endroit — dont l'exécution, grande et simple, atténuait tout ce que, littérairement, elle paraît avoir de trop macabre et de monotone. C'est à présent seulement, au lendemain de la mort de l'artiste, qu'il est question d'exécuter, aux frais publics, d'après les cartons conservés au Musée nat onal de Cracovie, ces vitraux repoussés jadis avec indignation ! Pur hasard, les circonstances qui permirent d'exécuter une œuvre plus ancienne de Wyspianski, la polychromie et les vitraux de l'église des Franciscains ; avec sa décoration du Cercle médical de Cracovie, c'est aujourd'hui une des attractions artistiques de la vieille « Nuremberg slave ».

Aussi bien dans ces grands travaux que dans ses tableaux, portraits, paysages, illustrations, ornements de livres, etc., Wyspianski est toujours et partout un décorateur né. D'une ligne nerveuse, capricieuse et pourtant ferme et large, il sait retracer l'essentiel de l'apparition, la simplifier, la styliser dramatiquement. C'est bien là la « faculté maîtresse » de son talent et qui relie l'œuvre du peintre à celle du poète : donner la vision d'un être vivant (paysage, homme ou simple fleur, qu'importe !) dans un moment qui est le résultat final d'un drame, l'aboutissant de faits et gestes passés, figés déjà pour l'éternité.... Dans cette âme si moderne en sa complexité, façonnée surtout par le génie d'une race depuis cent ans si anormalement malheureuse, il y a un fond moyenâgeux et mystique, un fond religieux au sens le plus large du mot et qu'explique aussi, plus spécialement, l'atmosphère bizarre de la ville natale de l'artiste : Cracovie, ce grand cimetière morne et pittoresque, éternelle hantise d'un passé contre le despotisme duquel tout le théâtre de Wyspianski fut une révolte continuelle et douloureuse. C'est de ce fond aussi que naquirent les tableaux religieux de Wyspianski (*Saint François d'Assise*, *Sainte Salomée*), les seuls peut-être dignes de ce nom depuis le XVe siècle.

Comme poète, Wyspianski fut peut-être de nos jours le plus parfait représentant de l'âme polonaise. Si même il n'arrivait pas à maintenir la place exceptionnelle qu'au peintre aussi décerne aujourd'hui le sentiment de ses compatriotes, son nom en chaque cas mériterait d'être nommé parmi les grands lutteurs de l'Art moderne entier. Il fut surtout un de ceux qui comprirent la grande leçon tirée des lois immuables de l'histoire. L'avenir de l'art européen, d'après elle, son unique salut consisterait dans le retour des arts individuels vers l'architecture, dans le retour s'il est possible de l'art entier aux grandes inspirations populaires telle que le fut jadis la religion égyp-

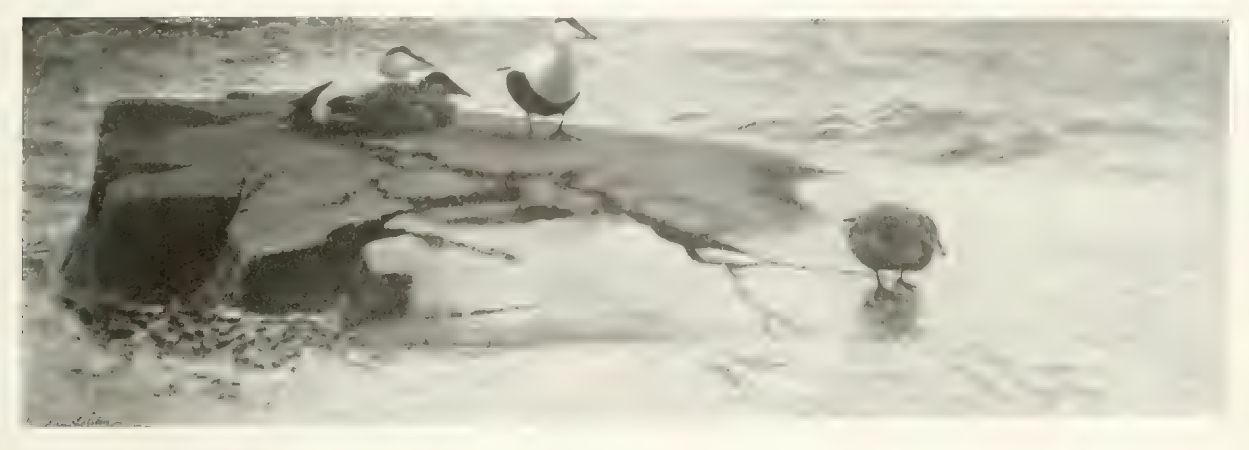
tienne grecque ou chrétienne. Lutteurs tragiques s'il en fut, puisque de nos jours ces deux sources régénératrices paraissent taries définitivement.

Peu avant sa maladie, nommé professeur d'art décoratif et religieux à l'Académie de Cracovie qui spécialement pour lui créait cette chaire, Wyspianski n'eut plus le temps de former des élèves. Ce sera une fois de plus non à ses imitateurs, mais à ceux qui ressembleront le moins [illegible] la mort l'interrompit.

L'Exposition polonaise organisée en ce moment par « Sztuka » au « Hagenbund » de Vienne contient entre autres deux salles consacrées l'une à Stanislawski, l'autre à Wyspianski, tous les deux connus déjà de la capitale autrichienne par les expositions précédentes de la même Société à la « Sécession » viennoise.

[illegible]

SUÈDE



BRUNO LILJEFORS — LES EIDERS

ACTUELLEMENT, en Suède comme partout ailleurs il y a une tendance à organiser des expositions aussi petites que possible. On estime avec raison que les œuvres d'un artiste se présentent mieux en groupe et avec des œuvres similaires. Les gigantesques expositions « inartistiques » qui rendent impossible toute contemplation intime, où tout ce qui est beau se noie dans le médiocre et le mauvais, ont pour ennemis convaincus les meilleurs de nos artistes. Le *Konstnarsforbund* (Alliance des Artistes) a contribué pour une large part à ce résultat, bien qu'il ait peut-être été un peu loin dans sa crainte des expositions.

La plus importante que nous ayons eue ces mois derniers a été celle du grand animalier Bruno Liljefors. Son art grandiose a été décrit dans la livraison de décembre de cette revue par une Française, Léonie Bernardini, qui semble avoir pénétré dans le fonds et le tréfonds de son art ; elle a montré en fort bons termes, avec autant de clarté que de vérité, le rapport intime qui existe entre ce peintre original et le pays qu'il habite. Dans cette exposition, Liljefors a fait preuve de la remarquable puissance de renouvellement que recherchent spécialement les membres du Konstnarsforbund. Il est toujours en quête d'expressions nouvelles, il ne s'attarde jamais dans une vieille manière parce qu'elle a trouvé faveur auprès du public. Un tableau comme celui des *Eiders* qui se trouvait à sa dernière exposition montre un pareil renouvellement. On a dit de Liljefors qu' « il entend pousser l'herbe », qu' « il comprend le langage des oiseaux » et que, « si les canards savaient peindre, ils le feraient dans l'esprit de Liljefors », tout cela pour essayer d'exprimer comme il se rapproche de la nature dans son art. Aussi bien le problème coloriste l'occupe constamment. A l'exposition dont nous parlons il avait un canard qui se [illegible] l'herbe du rivage. L'élégant chasseur donnait naissance à une symphonie en brun et argent, d'une beauté aussi nouvelle qu'incontestable.

En Suède comme ailleurs, on trouve à foison des directions nouvelles et des groupements nouveaux. On en rencontre qui recherchent une technique aussi rêche que possible et fuient l'élégance des formes comme la peste. Dans ce nombre on peut ranger le groupe qui s'appelle « les Libres ». A leur exposition, on a remarqué les marines de [illegible], violentes de couleur, et Bengt Hedberg, paysagiste d'une certaine mélancolie âpre, mais virile. Ce dernier est frère de l'auteur dramatique très remarqué ces derniers temps en Suède aussi bien qu'à l'étranger, M. Tor Hedberg.

Un autre groupe d'artistes qui poursuit d'autres buts et dont la technique est élégante a eu une exposition à part. Lennart et Olga Nyblom ont dépeint les paysages d'hiver dans les environs de Stockholm. Knut Borg mérite aussi d'être nommé parmi ces paysagistes.

Deux sculpteurs, Gottfrid Larsson et [illegible] se sont fait remarquer par de très bonnes choses.

Dernièrement des pastels et une série d'eaux-fortes de Louis Legrand ont ravi les artistes qui les ont vus à la librairie d'art Hallin à Stockholm. L'artiste français ne manque pas d'admirateurs en Suède, où on tient son art viril et intense en haute estime.

La nouvelle la plus importante dans le domaine des arts c'est que la grande peinture murale de Carl Larsson représentant l'entrée de Gustave Vasa à Stockholm en 1523, vient d'être terminée et qu'elle sera sous peu placée au Musée national de Suède. Nous ne manquerons pas d'y revenir dans une prochaine chronique.

[illegible]

Échos des Arts

… exposition, organisée par l'Association … tistes marseillais remporte un très légitime … louer l'initiative de José Silbert qui a … réuni d'œuvres intéressantes venues d'un peu partout dans la cité dont furent originaires Puget, Constantin, Papety, Nicard, Daumier, Magaud, etc. Des artistes connus ont tenu à collaborer à l'exposition de leurs confrères de Provence, et sur le catalogue nous relevons ces noms : Cottet, Dinet, Dumoulin, Girardot, Montenard, Moutte, Olive, Raffaëlli, Saint-Germier, Vimar, Abel Faivre, Robbe, Bartholomé, Bugatti, Desbois. Le pavillon du 8, cours Pierre-Puget, contient des tableaux et des sculptures de valeur.

❧

Il nous faut rectifier une erreur commise par notre correspondant de Hollande dans son article du mois dernier. Parlant de la statue de Spinosa il écrivait : « Cette œuvre fut exécutée par un Gantois. » Or, elle est due à un Parisien, le bon sculpteur Hexamer, dont il est superflu de louer le talent. Un concours international avait eu lieu à La Haye, le premier prix et la commande furent donnés à notre compatriote, le second prix à un Allemand, le troisième à un Italien. La France tenait donc le premier rang, et il est juste que l'artiste qui lui valut cet honneur n'en soit pas dépossédé.

❧

Le cours sur *la Divine Comédie* de notre rédacteur M. Ricciotto Canudo a été accueilli avec une grande satisfaction des lettrés et des artistes. Dans ce cours, qui a lieu à l'École des Hautes Études sociales, M. Ricciotto Canudo nous présente une interprétation toute personnelle de l'immense poème qu'il appelle *l'Évangile moral méditerranéen*. Ses leçons sont ainsi divisées :

I. Introduction à *la Divine Comédie*. L'Évangile moral méditerranéen. L'ordonnance architecturale esthétique et morale de la vision dantesque (audition du chant I du poème). — II. La hiérarchie et la plastique des passions dans *la Divine Comédie*. La psychologie dantesque de la luxure. Francesca da Rimini (audition du chant V de *l'Enfer*). — III. La hiérarchie et la plastique des châtiments dans *la Divine Comédie*. La vengeance éternelle (audition du chant XXXIII de *l'Enfer*). — IV. La peine par la loi des contraires au Purgatoire. La morale dantesque de la luxure. L'imprécation de Forèse de Donati contre les femmes de Florence (audition du chant XXIII du *Purgatoire*). — V. Psychologie de l'hérésie médiévale. Les aboutissants des deux courants de l'Innovation au moyen âge ; Dante et saint François d'Assise (audition du chant XI du *Paradis*).

Des récitations sont faites par Mme Segond-Weber.

❧

Un tableau du XIVe *siècle.* — M. Eugène Lefèvre vient de signaler dans une dépendance du tribunal d'Étampes, occupée par la gendarmerie, une peinture murale dont l'importance était totalement méconnue et qui serait une œuvre du début du XIVe siècle. La scène représentée est celle de la donation par Philippe le Bel à Louis d'Évreux de la baronnie d'Étampes en 1307. La peinture a peu souffert, et l'on distingue nettement les personnages du roi, … reine mère et des fils du roi. Si l'appréciation de M. Lefèvre est exacte, on se trouve en présence d'une œuvre capitale dans l'histoire des origines de la peinture en France. Nous en reparlerons.

❧

EXPOSITIONS ANNONCÉES OU EN FORMATION

PARIS

Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, rue de Sévigné. — Exposition de la Vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle : livres, gravures, photographies, documents, etc.

Galerie des Artistes modernes. — Exposition d'Alexis de Hanzen du 2 au 14 mars.

Grand Palais des Champs-Élysées. — Exposition de la Société des Artistes français, du 1er mai au 30 juin. Dépôt des œuvres : *Peinture :* du 10 au 14 mars; H. C., le 28 mars. — *Dessins, aquarelles, pastels, miniatures,* etc. : les 10 et 11 mars. — *Sculpture :* bustes, statuettes, médailles et pierres fines, les 1er et 2 avril ; œuvres de grandes dimensions, les 13 et 14 avril ; H. C., le 27 avril. — *Architecture :* les 3 et 4 avril. — *Gravure et lithographie :* les 2 et 3 avril. — *Arts décoratifs :* les 13 et 14 avril.

Grand Palais, avenue d'Antin. — Société nationale des Beaux-Arts, dix-huitième exposition, du 15 avril au 30 juin. Dépôt des œuvres : *Peinture :* les 7 et 9 mars, les associés le 21 et les sociétaires le 31. — *Sculpture :* les 14 et 16 avril, les associés le 27, les sociétaires les 1er et 2 avril. — *Gravure :* les 7 et 9 mars, les associés le 21, les sociétaires le 31. — *Architecture :* les 14 et 16 mars, les associés le 27, les sociétaires le 31. — *Arts décoratifs et arts appliqués :* les 14 et 16 mars, les associés le 27, les sociétaires le 31 mars.

Grand Palais. — Vingt-septième exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, jusqu'au 8 mars.

Grand Palais. — Concours de maquettes de décors ouvert par la Société nationale des Beaux-Arts et la direction de l'Opéra. Le dernier acte de *Samson et Dalila.* Dépôt au Grand Palais le vendredi 27 mars.

Lyceum Club, 28, rue de la Bienfaisance. — Exposition rétrospective d'œuvres de femmes, jusqu'au 15 mars. Vigée-Lebrun, la Rosalba, Berthe Morizot, Marguerite Gérard, etc.

Salon des Chemins de fer. — Exposition de la Société artistique des Agents de chemins de fer, jusqu'au 15 mars.

Galeries Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines, à Paris. Exposition de la dernière œuvre de L. Alma Tadéma, *Caracalla and Geta* ; 175 et 176, New Bond Street, à Londres ; 299, Fifth Avenue, à New-York. Tableaux des Ecoles modernes française et hollandaise.

Chez Georges Petit, 8, rue de Sèze.

Grande Galerie :

18 février au 8 mars. *Aquarellistes français.*

9 au 12 mars : [illegible].
13 mars au 9 avril : [illegible].
22 janvier au 3 février : [illegible].
16 au 30 avril : [illegible].
1er au 12 mai : [illegible].
11 au 30 juin : G. [illegible].

Petite Galerie :

1er au 15 mars : [illegible].
16 au 31 mars : [illegible].
1er au 15 avril : [illegible].
16 au 30 avril : [illegible].
1er au 15 mai : [illegible].

Nouvelle Galerie :

16 au 31 mars : [illegible].
1er au 15 avril : [illegible].
1er au 15 mai : [illegible].

DÉPARTEMENTS

BORDEAUX. — Société des Amis des Arts. Cinquante-sixième exposition jusqu'à fin mars. Pour renseignements, s'adresser à M. Gabriel Domergue, représentant de la Société, [illegible], boulevard de Magenta, Paris.

CANNES. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts et d'Art industriel, jusqu'au 10 mars 1908.

LYON. — Société lyonnaise des Beaux-Arts, palais municipal, quai de Bondy, vingt et unième exposition annuelle.

MULHOUSE. — Société des Arts, dixième exposition des Beaux-Arts, du 23 avril au 8 juin. Envoi direct des œuvres avant le 16 mars ; dépôt à Paris, du 1er au 16 mars, chez M. Ferret, 36, rue Vaneau.

NANTES. — Société des Amis des Arts. Dix-septième exposition, jusqu'au 15 mars 1908.

NEVERS. — Groupe d'émulation artistique du Nivernais. Sixième exposition, du 22 mars au 26 avril, exclusivement réservée aux œuvres des sociétaires.

PAU. — Société des Amis des Arts. Quarante-quatrième exposition annuelle, jusqu'au 15 mars 1908, au Pavillon des Arts, place Royale.

ÉTRANGER

[illegible]. — Concours international pour l'érection [illegible] de Constantin Paléologue à Athènes. Concours [illegible] du [illegible] au [illegible] juin [illegible] 28 octobre 1908. Envoi des maquettes [illegible].

[illegible]. — Exposition annuelle des Beaux-Arts [illegible] avril [illegible]. M. J. Th. Schall [illegible].

BALTIMORE. — Exposition de sculpture du 4 au 25 avril. [illegible].

[illegible]. — [illegible].

LONDRES. — Exposition franco-anglaise en [illegible]. Section française de mai à novembre, avec section rétrospective. Envoi des ouvrages, à Paris, au Grand Palais, [illegible].

MILAN. — [illegible] Principe Umberto. Exposition nationale des Beaux-Arts [illegible] 1er novembre [illegible].

MONTE-CARLO. — Seizième exposition internationale des Beaux-Arts de la principauté de Monaco [illegible].

NEW-YORK. — [illegible].

ROME. — Société des Amateurs des Beaux-Arts, Salle del Palazzo, [illegible] comte E. di San Martino ; le secrétaire : V. Moraldi.

TURIN. — Société promotrice des Beaux-Arts. Deuxième exposition quadriennale, en 1908, du 25 avril au [illegible] juin. [illegible].

Bibliographie

LIVRES D'ART

Histoire du paysage en France. [illegible], éditeur, 6, rue de Tournon.

Poursuivant avec une persistance, que le succès couronne justement, son utile campagne de vulgarisation artistique, M. H. Laurens publie un nouvel et intéressant ouvrage sur l'*Histoire du paysage en France*, [illegible] de M. Henry Marcel.

L'histoire du paysage en France n'avait pas été étudiée dans son ensemble depuis plus de cinquante ans. C'est une lacune dans l'histoire de l'art qu'il importait de combler. La naissance du sentiment de la nature chez nos artistes, sa disparition à peu près complète au XVIe siècle, puis sa renaissance avec de [illegible] [illegible] Poussin et Lorrain [illegible] XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, tel est le sujet de ce volume. Il fallait tantôt étudier l'interprétation du paysage par tous les hommes d'une même époque, tantôt expliquer la conception d'un seul maître, d'un génie de premier ordre, d'un Poussin, d'un Lorrain ou d'un Courbet : de là le plan [illegible] en France au XVIIe siècle. — Poussin. — Claude Lorrain. [illegible].

Le p[illegible]sage [illegible] naturalistes. — Le paysage dans l'œuvre de Courbet. — J.-F. Millet. — Le paysage [illegible]

[illegible] chapitres a été confiée aux [illegible] compétents, aux spécialistes des différentes époques dans l'histoire de l'art, à MM. François Benoit, Henri Bouchot, Raymond Bouyer, Charles Diehl, Léon Deshairs, Théodore Duret, Louis Gillet, Henry Marcel, Pierre Marcel, Léon Rosenthal, Edouard Sarradin, [illegible] Saunier.

Ces études sont la réunion des conférences faites sur ce sujet à l'École des Hautes Études sociales, section de l'*École d'Art*. Nous retrouvons ainsi mises au point ces intéressantes conférences que jadis nous avions vivement goûtées comme auditeurs.

L'ouvrage est illustré de vingt-quatre planches phototypiques hors texte reproduisant avec la plus grande exactitude et un charme remarquable les œuvres caractéristiques du paysage à travers les âges.

Heures d'Ombrie, par GABRIEL FAURE. (E. Sansot, éditeur, 7, rue de l'Eperon.)

Un [illegible] de douce [illegible] jeune moustache de M. Gabriel Faure, si notre amitié pour sa personne et notre grande estime pour son nom faisaient dire ici qu'il fut le Christophe Colomb des plaines, des collines et des cités ombriennes. Montaigne, de Brosses Gœthe, Taine, Stendhal, Bourget, d'Annunzio, Ghebhardt, Louis Le Cardonnel, l'admirable poète, pour n'en nommer que quelques-uns, saluèrent la *Portiuncula* d'un geste attendri, et s'agenouillèrent, comme il convient, devant les fresques du dôme et du *Cambio*. Mais il faut bien reconnaître que l'auteur très païen de *la Dernière journée de Sapho*, de *l'Amour sous les [illegible]*, et de *la Route [illegible]* a su trouver des accents nouveaux, des accents presque chrétiens cette fois, pour évoquer la figure du bienheureux patriarche d'Assise, et pour décrire les charmes frêles de la Madone de Signorelli.

A vrai dire, il aurait pu intituler son nouveau livre *l'Amour sous les lis*, bien que dernière le poète épris aujourd'hui d'idéal mystique, après la halte brûlante à Lesbos, se révèle l'amoureux de la nature et le peintre réaliste du superbe décor où se dressent les silhouettes des hautes églises et des larges couvents et où passent les ombres du saint et du condottiere.

Le chapitre sur l'*Ombria verde* est d'une parfaite tenue littéraire. Les quelques pages consacrées à l'olivier « troué, fendu, ravagé comme par une souffrance intérieure... » sont de toute beauté. Il est à lire en entier, ce petit volume écrit dans une langue brillante et pure, très française, et édité avec un goût exquis pour les amateurs de livres précieux et de sensations rares.

Histoire générale des Beaux-Arts, par ROGER PEYRE. (Charles Delagrave, éditeur, 15, rue Soufflot.)

L'érudit historien qu'est M. Roger Peyre a eu l'heureuse idée de publier une nouvelle édition de son *Histoire générale des Beaux-Arts* avec de nouvelles illustrations, un supplément et un index géographique.

Ce sont là de nouveaux éléments de succès qui ne peuvent qu'attirer de nouveau l'attention du grand public sur cet ouvrage, d'une si grande utilité d'enseignement, et qui obtint déjà un succès si grand et si mérité lors de sa première apparition.

DIVERS

La Vie de Jeanne d'Arc, par ANATOLE FRANCE, tome I. Un fort volume. (Calmann-Lévy, éditeur.)

Deux fantômes, par JULES PERRIN. (E. Fasquelle, éditeur, 11, rue de Grenelle.)

L'Enfer, par HENRI BARBUSSE. (A la Librairie mondiale, 10, rue de l'Université.)

La Commedia, *suite de seize sonnets*, par J.-L. VAUDOYER, préface d'Henri de Régnier. (In Venezia nella stamperia Emiliana.)

Monsieur Dupont, chauffeur (*Nouveau roman comique de l'automobilisme*), par HENRY KISTEMAECKERS. (E. Fasquelle, éditeur, Paris.)

Les Grains du sablier (*Sous la dictée de la vie*), par HENRY DETOUCHE, deuxième manuscrit, avec un frontispice de WILLETTE. (A. Blaizot, éditeur, 22, rue Le Peletier, Paris.)

En Amérique latine, par HENRI TUROT. — Un vol. 28 × 19 centim., illustré de 142 magnifiques gravures. Broché, 8 fr. ; relié dos et coins percaline, tête dorée, 10 fr. ; relié amateur, dos et coins maroquin, tête dorée, 14 fr. (Vuibert et Nony, éditeurs, Paris.)

L'Océanographie, par le Dr RICHARD, directeur du Musée océanographique de Monaco. — Un très beau vol. 31 × 21 centim., illustré de 342 gravures, avec titre rouge et noir. Broché, 10 fr. ; relié toile, fers spéciaux, tranches dorées, 14 fr. ; relié demi-maroquin, 18 fr. (Vuibert et Nony, éditeurs, Paris.)

Un vieux bougre (roman), par CHARLES-HENRY HIRSCH (E. Fasquelle, éditeur.)

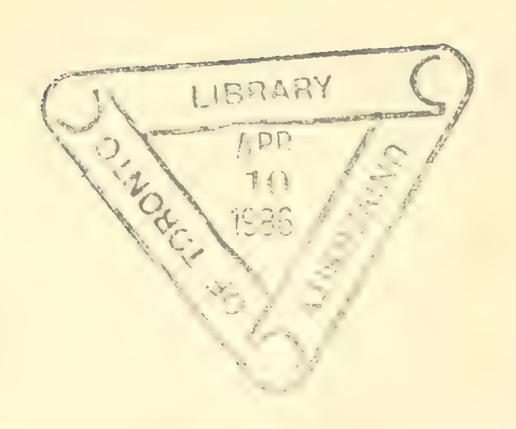
Table des Matières

Table des Matières du Tome VI

(Octobre 1907 - Mars 1908)

Table des Articles

Table des Épreuves d'Art






PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

